

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Beaux-Arts

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

TOME
XVIII
1981

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:

ION FRUNZETTI, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

Rédacteur en chef adjoint:

PAUL PETRESCU

Membres:

RADU BOGDAN

MARCEL BREAZU, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

THEODOR ENESCU

DAN HĂULICĂ, membre correspondant de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

ION JALEA, membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie

EMIL LĂZĂRESCU

REMUS NICULESCU

AMELIA PAVEL

MIRCEA POPESCU, membre de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

RĂZVAN THEODORESCU

SORIN ULEA

VIRGIL VĂTĂȘIANU, membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie et de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

TEODORA VOINESCU

Secrétaire scientifique de rédaction:

MARIUS TĂTARU

Secrétaire de rédaction:

YVONNE OARDĂ

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, Série Beaux-Arts, paraît une fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à ILEXIM, SERVICIUL EXPORT-IMPORT PRESĂ, POBOX 136–137, télex 11226, str. 13 Decembrie, 3, 79517 București, România, ou à ses représentants à l'étranger. Le prix d'un abonnement est de \$ 35

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange ainsi que toute correspondance seront envoyés à la rédaction: 196 Calea Victoriei, 71104 București, România

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Calea Victoriei 125, 79717 București, téléphone 50.76.80
ROMÂNIA

Sommaire • REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série BEAUX-ARTS

Tome XVIII, 1981

SERGIU AL-GEORGE, Brâncuși et l'Inde	3
SYLVIA AGÉMIAN (Beyrouth), Yūsuf al-Ḥalabī, peintre melkite du XVII ^e siècle	55
MARIUS TĂTARU, Art et histoire : étapes de développement dans la culture visuelle de la Transylvanie du XIX ^e siècle (II)	67
MIHAI ISPIR, Maisons bourgeoises de Bucarest et l'architecture de loisir au seuil du XIX ^e siècle. Quelques hypothèses concernant des sources formelles	111

CHRONIQUES

Les recherches d'histoire de l'art : Réalisations des années 1976—1980 et perspectives (Theodor Enescu)	123
Le centenaire Georges Oprescu (Theodor Enescu)	125
Expositions en Roumanie (Amelia Pavel)	126
À travers les expositions parisiennes (1980) (René Jullian)	127

COMPTE RENDU

PAUL NIEDERMAIER, <i>Siebenbürgische Städte</i> (Peter Derer)	133
ANDREI PLEȘU, <i>Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană</i> (Victor Ieronim Stoichiță)	135

-

Une tentative de considérer l'œuvre de Brâncuși à la lumière de la culture indienne revient à un exercice de la pensée assujétie tant aux grands symboles mythologiques de cette tradition qu'à la philosophie qui en ressortit. Nous retournons de la sorte à un monde dont nous séparent non seulement des siècles, mais des millénaires ; ainsi, l'exercice proposé semblerait assez précaire, puisque anachronique, d'autant plus que le nom de l'artiste est lié au moment du renouvellement le plus radical de la pensée plastique contemporaine. Cependant, en l'occurrence, la tentative de penser le nouveau partant de l'ancien a des raisons profondes et complexes : l'Inde et l'Orient furent souvent présents, avec le prestige de leur existence plusieurs fois millénaire, dans les grands renouvellements culturels du continent européen. Le phénomène est trop ample pour être traité dans sa totalité ; il suffit néanmoins de mentionner que la Renaissance se prétendait un retour non seulement aux valeurs classiques mais aussi à celles orientales et que, après elle, la plupart des courants novateurs en culture, qu'il s'agisse de romantisme ou d'autres réorientations culturelles et scientifiques (linguistique, structuralisme, psychologie abyssale, etc.), reconnaissent directement — ou font homologuer indirectement — des valeurs de la culture orientale ou indienne.

Si les valeurs indiennes peuvent être bien éloquentes dans l'œuvre de Brâncuși, cela n'est pas moins vrai pour bien des « renaissances » culturelles ; il s'agit toujours du besoin d'authenticité et de retour à ce qui est primordial.

Ce qui singularise Brâncuși dans le contexte de sa génération c'est sa propre manière de comprendre le neuf ; contrairement à ses collègues de métier qui ne pouvaient concevoir le renouvellement qu'à travers l'institution d'un langage nouveau et personnel — étant donné que depuis la Renaissance le geste de l'artiste n'était que occasion de manifestation personnelle de l'individu — Brâncuși ne conçoit point le nouveau comme découverte d'un langage original, mais comme redécou-

BRÂNCUȘI ET L'INDE

Sergiu Al-Ghorge

« Oui, l'Inde m'a beaucoup aidé à comprendre l'importance, l'autochtonie et, en même temps, l'universalité de la création de Brancusi »

(Mircea Ellade)

verte du langage original. Selon lui, être original, présuppose la découverte de l'original : « nous nous retrouvons tous à la fin d'une grande époque et il est nécessaire de revenir en arrière, au commencement de toute chose, et de retrouver ce qui s'est perdu ».

On a maintes fois mentionné d'une façon générale la facture orientale de l'art de Brâncuși, cependant, lorsqu'on est passé à une spécification ou à une illustration concrète, Carola Giedion-Welcker reproduisait des images de l'art bouddhique ; Sidney Geist se rapportait sans doute à la même tradition artistique lorsqu'il considérait que le portrait de Mademoiselle Pogany était dû à la fréquentation du musée Guimet¹. Le contact avec ce fameux musée d'art oriental, fréquenté avec assiduité pendant les années décisives d'avant 1907, saurait expliquer non seulement la facture de son art mais aussi, ainsi que nous aurons l'occasion d'en discuter, peut avoir contribué à la création de sa première œuvre à caractère symbolique, *Le Baiser*. Une référence directe au même univers bouddhique est la statue *L'Esprit du Bouddha* ou *Le Roi des Rois* ; la double appellation de cette œuvre témoigne d'une familiarisation avec la mythologie bouddhique (plus grande, en tout cas, que celle de ses exégètes qui n'ont pas saisi la synonymie de ces appellations) où le Bouddha détient aussi le titre mythique

de Souverain de l'Univers ; la structure étagée de la statue, terminée par l'élément en forme de lotus, suggère également, avec netteté, un accès aux théories indiennes concernant l'anatomie subtile de l'individu, conçue toujours en étages, telle une disposition des éléments cosmiques en une hiérarchie de la transcendance qui culmine avec « le lotus à mille pétales ».

Aussi importants que pourraient apparaître ces faits, ils se situent dans le domaine des influences, or les influences restent néanmoins à la périphérie de l'œuvre de génie et ne sauraient contribuer à sa compréhension directe. Si nous invoquons l'univers des formes indiennes pour une plus ample restitution de celles de Brâncuși, nous pensons à un autre plan de relations, au plan des confluences. Alors que les influences tiennent de l'histoire, de l'épisodique, donc du détail, les confluences sollicitent la totalité de l'ensemble, lequel, dans le cas d'un répertoire de formes symboliques peut être plus révélateur que dans d'autres contextes. En effet, les confluences peuvent être plus éloquentes lorsqu'elles se réfèrent à des ensembles de formes symboliques car il s'agit de structures ayant une certaine cohérence qui existe aussi bien dans l'interdépendance des éléments du champ symbolique que dans celle entre le sens de ce champ symbolique et le style des formes plastiques. Les contingences concrètes, unanimement connues, de Brâncuși avec le monde indien telles que furent sa passion pour la biographie de Milarépa et le projet du Temple d'Indore, peuvent être rapportées plutôt à la perspective des confluences qu'à celle des influences.

Dans le cas de la passion pour Milarépa il s'agit d'une rencontre ne pouvant décider dans le destin de ses œuvres, puisqu'elle s'était produite après la création de ses principaux thèmes, argument dont se prévala pour la première fois Athena T. Spear, afin de venir à bout des commentaires ambigus qui suggéraient de possibles sources. Dans la biographie de Milarépa (la version de J. Bacot, *Le Poète tibétain Milarépa. Ses crimes — ses épreuves — son nirvāṇa*, traduit du tibétain, Paris, 1925), Brâncuși ne pouvait avoir

trouvé trop de consonances avec son œuvre, mais plutôt avec son propre destin : parti, lui aussi, d'un village montagnard pour s'engager dans la voie de l'accomplissement et devenir ascète, magicien et artiste — Milarépa est resté le plus grand poète du Tibet — il serait difficile de concevoir que Brâncuși n'y eût retrouvé sa propre image. Celui qui considérerait que « en définitive, la fonction de l'artiste reste celle de déchiffrer les signes cachés de la nature et d'interpréter les mystères de l'univers », avait tous les motifs de se reconnaître une fois de plus dans l'image de Milarépa, telle que la consacre toute l'iconographie lamaïque reproduite aussi dans le volume de J. Bacot : le poète tibétain y est représenté la main droite au pavillon de l'oreille, dans le geste d'une plus ample réception des messages de la nature. Que dans un pareil cas il s'agit d'un crédo esthétique se rattachant à un cosmos magique, c'est la phrase suivante, destinée probablement à compléter celle plus haut citée, qui nous le prouve : « si je pouvais me perfectionner comme ascète, je suis certain que je pourrai obtenir sur les forces naturelles une maîtrise que la science occidentale n'a pas été encore à même de découvrir ».

La consonance avec le monde indien a eu cependant des conséquences directes dans la vie de l'artiste, lorsqu'elle eut été perçue par l'un des souverains de ce monde, le Maharajah d'Indore. Il est difficile de supposer que l'enthousiasme du souverain indien pour l'image de *L'Oiseau dans l'espace* qu'il acheta en trois versions, ainsi que son acceptation du projet pour un Temple à Indore, fût dû à des considérations esthétiques et non pas au fait que dans les thèmes respectifs il retrouvait les symboles sacrés de sa propre tradition. Dans le projet du Temple d'Indore, *L'Oiseau*, *L'Œuf*, *La Colonne*, images obsessives de l'univers de formes brâncusiennes, se réunissaient en un esemble qui eut été étonnamment concordant avec la tradition architectonique qui informe non seulement la forme des temples mais aussi les monuments sacrés, panindiens. Le fait que ce rêve ne se soit pas réalisé semble avoir profondément affecté Brâncuși, au point qu'il pourrait éventuellement expliquer le

mystère de la stérilité des vingt dernières années, ainsi que le suppose Mircea Eliade². Jusqu'à sa dernière heure, les seules paroles intelligibles dans le monologue confus de son agonie se référaient à cette œuvre inaccomplie.

Les démarches en vue de réaliser ce Temple projeté à Indore finirent par conduire Brâncuși sur le sol de l'Inde, en 1937. Ses impressions à la suite de ce voyage, sont instructives : « Ah, l'Inde ! Je me sens en Inde chez moi. En Inde j'ai trouvé ma sagesse millénaire préservée sous les pluies de l'Occident et de toutes les insanités ; j'ai trouvé la paix et la joie ». Même si brève, l'expérience indienne permit à Brâncuși de percevoir en profondeur la consonance interculturelle, ainsi que l'avait perçue aussi M. Eliade, venu pour y chercher la même primordialité de l'esprit que le sculpteur quêtait pour son art dans le folklore roumain ; aussi bien chacun d'eux perçut-il cette consonance à travers la culture dont il avait exploré la primordialité. Brâncuși retrouva en Inde la sagesse millénaire du folklore roumain, tandis que M. Eliade vit s'ouvrir devant lui la voie vers la compréhension du même folklore, après qu'il eût découvert la primordialité qui avait engendré les cultures folkloriques asiatiques : « Là-bas, au Bengale, je crois, j'ai vu à quel point on peut comprendre le folklore roumain ou sud-est européen lorsqu'on a compris les sources de ces civilisations asiatiques. C'est de là que je renouai avec le fil de l'histoire, plus précisément avec la protohistoire du peuple roumain »³. Avec la perception de ces sources lui fut révélée — naturellement — aussi « l'importance, l'autochtonie et, en même temps, l'universalité de la création de Brancusi »⁴.

Tout en éprouvant le sentiment de la communion des deux mondes, Brâncuși avait marqué aussi un certain décalage. En mentionnant « les pluies de l'Occident » et les « insanités », il se référait à un processus qui, d'un côté, a donné lieu à une corrosion, menant à la fragmentation et à l'annihilation d'une partie de l'ensemble de l'héritage spirituel roumain, et, d'un autre côté — comme une conséquence directe — a jeté sur lui un voile d'incom-

préhension et de discrédit. Quoique le milieu rural roumain, à l'instar de celui d'autres pays de l'Est de l'Europe, détient une culture folklorique avec de fortes — les plus fortes, peut-être — attaches à l'expérience symbolique du monde archaïque, de cette expérience il n'en reste que dans l'art et dans les pratiques rituelles une somme d'images et de gestes vidés des significations des mythes dont ils descendent ; c'est pourquoi, même si la culture roumaine citadine était en principe ouverte à la récupération du folklore, on n'en a pas pu faire valoir l'esprit, mais seulement l'aspect ornemental et la lettre de ce fonds archaïque ; dans la mesure où, dénués de leur signification, les fragments de ce fonds ancestral contrevenaient à une réalité conçue uniquement sur des dimensions citadines, quelques-uns en étaient discrédités et même répudiés en tant que superstitions absurdes et pernicieuses. La souche paysanne de Brâncuși, originaire d'une région montagneuse d'Olténie imbuée de tradition, ainsi que la force de son intuition ont permis au sculpteur son geste de grand courage culturel de retrouver le sens primordial non seulement dans l'ornement mais aussi dans ce fonds considéré comme discrédité et irrécupérable. Ainsi, s'il est difficile de reconstituer le poids que peuvent avoir eu différentes images ou superstitions rurales dans la réalisation de la *Colonne*, cette image saluée aujourd'hui dans toutes les métropoles du monde, il est certain que, outre les formes des piliers, telles que nous les trouvons aux maisons paysannes ou aux églises, c'est l'idée même d'une ascension transcendante suggérée par les piliers rituels qui a dû intervenir.

S'il n'avait pas eu accès aux significations cryptiques des survivances folkloriques, Brâncuși n'aurait pas pu acquérir le sentiment d'une communion par-delà les millénaires avec l'Inde. Il n'a pas précisé si le sentiment de cette communion concerne seulement ces deux aires culturelles ou son œuvre même. Il est important de nous poser cette question attendu que sa création a de plus amples consonances culturelles avec le monde indien qu'avec le folklore même d'où elle est partie. Son art implique non seulement une descente vers les

origines communes et vers les significations symboliques primordiales, mais à la fois une reconstitution de la philosophie de la forme que recèlent ces significations primordiales. Brâncuși refait de la sorte, à lui seul, le chemin qu'aurait parcouru une culture historique roumaine si elle avait développé d'une manière cohérente et organique les virtualités existantes à son degré primordial et anhistorique. Une pareille continuité entre ces deux degrés concernant surtout l'art symbolique n'a existé que dans les grandes cultures orientales, comme celles indienne et chinoise ; il est donc naturel que, sur un tel parcours, l'œuvre du sculpteur ait pu retrouver ses propres consonances avec la spiritualité indienne.

L'Œuf, l'Oiseau, le Couple, le Pilier et même la Tortue, ces thèmes dominants dans l'univers des formes de l'artiste, font partie des symboles primaires de l'humanité du moment qu'ils sont présents dès la préhistoire à travers toute l'Eurasie, aussi bien qu'en Afrique, en Australie et dans l'Amérique précolombienne. Mais c'est en Inde que nous pouvons apprendre pourquoi ces images ont obsédé Brâncuși ainsi que les hommes de partout.

Dans les textes les plus anciens de la culture indienne, les textes védiques, où nous trouvons les thèmes respectifs dans la même solidarité que dans le répertoire de Brâncuși, nous pourrions nous rendre compte du même coup que cette solidarité s'explique par leur participation au champ symbolique des représentations cosmogoniques. La transparence des mythes védiques, augmentée par la multiplicité des variantes sur le même thème, ainsi que la spéculation philosophique issue de la même pensée symbolique ont fait comprendre que les images de l'acte cosmogonique expriment en fait le grand paradoxe du passage de l'unité de l'absolu infini à la pluralité et à la finitude de notre Univers ; le paradoxe réside par conséquent dans la coïncidence des deux états incomparables de l'Être. D'où la grande tension symbolique mais en même temps aussi la signification spirituelle des images cosmogoniques ; ces significations découlent du renversement des séquences qui ont mené à la coïncidence des

incomparables : la fonction spirituelle est assurée par la possibilité de la transcendance, mais le fait de transcender est l'acte inverse de la cosmogonie. L'acte de transcender c'est remonter à rebours le chemin parcouru par la cosmogonie ; l'individu tombé dans le temps et dans la finitude cherche à recouvrer l'état d'unité et la plénitude de l'être précosmogonique. C'est une des raisons qui expliquerait la présence des images cosmogoniques tant dans l'acte rituel que dans l'architecture et le décor plastique des monuments sacrés. La *Colonne sans fin*, elle même, n'aurait pu être une « échelle pour le ciel », ainsi que son auteur l'avait qualifiée⁵, si elle n'avait évoqué, au préalable, la colonne qui a séparé le ciel et la terre au moment de la cosmogonie. Cette prémisse cosmogonique, indispensable pour la récupération de la signification spirituelle que renferme aussi bien la *Colonne* que les autres symboles brancusiens, est perdue dans la culture roumaine ; en échange, nous pouvons la retrouver dans les textes védiques, lesquels contiennent une ample version de la séparation du Ciel et de la Terre par le Pilier du Monde, lors du commencement. Ce n'est qu'après avoir parcouru ces textes qu'il devient évident que toute mythologie ou cosmologie où est impliquée la colonne présuppose, logiquement, une cosmogonie de la séparation.

La vision de la séparation du ciel et de la terre par la colonne, ainsi que toutes les autres versions indiennes du commencement s'inscrivent en une conception plus abstraite, en conformité avec laquelle le monde sensible ne résulterait pas d'une création *ex nihilo*, mais du passage de l'Être de l'état de non-manifestation à celui de manifestation spatio-temporelle. Il est facile à comprendre combien lourde de conséquences peut s'avérer une pareille cosmogonie pour l'ontologie, l'épistémologie et les autres disciplines de l'esprit dans un contexte tel que celui indien, où il y a une continuité absolue, une transition sans hiatus de la pensée cosmogonique aux grandes créations de la culture historique. La manifestation et le non-manifesté deviendront chacun, respectivement, les deux niveaux de l'apparence et de l'essence ; significatif est néanmoins le statut

de l'apparence (Māyā), laquelle, quoique illusoire, n'est tout de même pas une pure inconsistance, attendu qu'elle garde quelque chose de la structure de l'essence (Brahman) dont elle est instituée. Dans ce biplanisme et dans les termes de sa dialectique nous retrouvons les termes mêmes de la dialectique symbolique : le symbole, en tant que terme qui occulte dans la même mesure où il révèle, se retrouve dans l'ambiguïté de l'apparence, et le symbolisé dans l'essence transcendante. Le fait d'assimiler l'opposition apparence/essence à la dialectique du symbole sera ressenti dans toute démarche pour concevoir la relation entre la conscience et l'univers des formes : l'art sera une expérience de la dimension symbolique et se consumera dans la tension entre apparence et essence.

Il est plutôt éloquent que surprenant de voir comment une pensée plastique comme celle de Brâncuși, dominée par le champ de symboles cosmogoniques, semble refaire la même chaîne séquentielle, aboutissant en final à l'opposition entre apparence et essence. Pour l'artiste la réalité profonde du monde était la « naturalité » (*Natura naturans*, *Natura creatrix*) ainsi qu'il l'a aussi expressément affirmé : « en sculpture la naturalité consiste en pensée allégorique, symbole et sacralité ou dans la recherche des essences cachées dans le matériel et non en une reproduction photographique des apparences extérieures. Le sculpteur est un penseur et non un photographe d'apparences dérisoires, multiples et contradictoires ».

Le fait de rapporter la forme plastique tant à l'essence qu'au symbole impose des solutions tout à fait originales chez Brâncuși. Afin de faire ressortir les essences de l'invisible du non-manifesté auquel elles appartiennent de par leur statut et de les transposer en un visible qui ne puisse être confondu avec celui des apparences empiriques, le sculpteur a adopté la solution de les transposer dans des matrices symboliques : l'ovoïde, par exemple, dans la plupart des cas, superpose sa forme au visage humain, aux corps de l'oiseau ou de la tortue. La possible présence du symbole cosmogonique ou cosmique dans la représentation de toute entité de ce monde

fait que l'essence cosmique qu'elle invoque soit identifiée à l'essence de l'entité respective. Dans la pensée occidentale, l'essence d'une entité ne se confond pas avec l'essence de l'unité cosmique, puisque l'essence de l'entité est le critère qui la définit, le facteur qui l'oppose aux autres entités cosmiques et, partant, au cosmos lui-même. L'essence de l'entité est par conséquent, dans la pensée européenne, au premier chef de nature gnoséologique et, en quelque sorte, transcendantale, alors que l'essence cosmique ne saurait être qu'ontologique et rapportable à l'aspect transcendant de l'Être. Cette opposition disparaît dans l'art de Brâncuși du fait qu'il a situé l'essence très loin de l'apparence empirique.

Le philosophe roumain Lucian Blaga avait perçu dès 1924 dans l'art de Brâncuși ce recul devant l'empirique, constatant en même temps qu'à travers ce recul Brâncuși et toute la génération postimpressionniste, bien qu'en accord stylistique avec la physique contemporaine d'Einstein⁶, devaient être toutefois rapportés à une tradition artistique représentée par l'ancien Orient et, en Europe, par le moyen âge seul. Cette tradition était qualifiée dans la typologie culturelle en tant que « tendance vers l'absolu » ayant pour valeurs dominantes le symbolique, l'abstrait, le stylisé⁷. En invoquant le terme d'« absolu » dans l'art de Brâncuși, Lucian Blaga précise en somme le statut philosophique des essences, en un accord parfait avec la manière dont les avait conçus l'artiste même, car leur représentation coïncidait avec « la représentation des objets sous l'espèce de l'absolu, c'est-à-dire en faisant abstraction de leur individualité et en faisant abstraction de leur notion typique d'espèce <...>. L'objet solitaire devient un reflet d'une existence super-individuelle et illimitée »⁸.

L'aspiration vers l'absolu comme style de la culture et de l'art apparaissait à Blaga être illustrée surtout par l'Inde : « Cependant nulle part ailleurs nous ne surprendrons une tendance aussi proche vers l'absolu que dans la culture indienne »⁹. Les considérations stylistiques à travers lesquelles Blaga rapporte le statut d'absolu des essences

brancusiennes à l'art et à la pensée indiennes peuvent trouver une illustration convaincante, une attestation explicite de la manière dont fut élaborée en Inde la théorie de l'essence dans sa version finale par les adeptes du tantrisme śivaïte de Kashmir, un millénaire auparavant. Abhinavagupta, le plus illustre des représentants de ce courant syncrétiste qui marque du même coup l'apogée des théories esthétiques du grand sous-continent, a élaboré une théorie particulièrement intéressante pour l'art brancusien ; pour lui aussi l'essence de toute entité est une part seulement de l'essence cosmique, celle-ci réalisant la somme de toutes les essences ; étant donné que l'essence cosmique s'identifie à la zone transpersonnelle de chaque conscience individuelle et en même temps à la réalité suprême, chaque essence appartiendra tant au transcendant qu'au transcendantal.

Pour ce qui est du symbolisme cosmique des formes brancusiennes, on aurait pu invoquer aussi d'autres traditions que celle indienne ; on aurait même pu recourir à un comparativisme plus élargi ; et on aurait pu procéder pareillement avec la relation entre forme, essence et lumière. Il convient de rester dans le strict espace de la géographie spirituelle indienne, car nous y avons non seulement le privilège d'être confrontés à un inventaire quasi-exhaustif de toutes les images symboliques et de leurs herméneutiques, mais aussi celui offert par la cohérence et la continuité organique sanctionnées par l'unité géographique indienne. Toutes les corrélations réalisées, lorsqu'on explore l'univers brancusien s'effectuent, de la sorte, à l'intérieur d'un tout organique, où, en fin de compte, la philosophie de la forme est-elle aussi solidaire avec le symbolisme cosmique.

I. FORME ET SYMBOLE

La critique esthétique a constaté l'existence d'une unité de l'ensemble des œuvres brancusiennes établie en vertu de critères formels. Outre l'existence des « séries » ou « familles », ainsi celles des Oiseaux ou des Colonnes, qui démontraient avec certitude que

chaque forme est une partie d'un tout, on avait observé que les œuvres « ont besoin les unes des autres ». La solidarité des formes peut être saisie non seulement dans certaines combinaisons de lignes et de sections qu'on peut retrouver dans la manière de traiter des images différentes, mais surtout dans le procédé à travers lequel certaines formes, autonomes par leur nature, peuvent s'amalgamer en une « super-image ». Ainsi, l'œuf contamine non seulement les portraits mais aussi les Oiseaux, pouvant apparaître sous forme de sections ovoïdes dans certaines versions des colonnes (le socle pour le *Poisson* de 1926) et même dans les deux *Tortues* ; de la synthèse plastique entre l'Oiseau et la Colonne sera réalisé le *Coq*, de même que la Colonne en association avec le *Baiser* allait donner la *Colonne du Baiser* ainsi que les piliers de la *Porte du Baiser*. La liste de ces synthèses plastiques ou amalgamations d'images n'a pas été épuisée, et nous aurons l'occasion d'y revenir plus loin, vu qu'elles forment la trame du champ symbolique que nous nous proposons d'explorer.

Ce manque d'autonomie des formes plastiques révèle sa raison dans la coprésence du répertoire formel tout entier, telle que nous l'offre l'atelier de l'artiste. Son organisation et surtout la continue redistribution par Brâncuși, des œuvres dans l'enceinte de l'atelier — il avait, de surcroît, l'habitude de recombinaison en permanence les photographies de ces œuvres — nous invitent à voir dans cette continue recherche le sens même de son œuvre, un sens unitaire que seule pouvait conférer la synergie de toutes les parties. Brâncuși désirait que son atelier soit « considéré comme un temple et qu'on le quitte intérieurement fortifié » ; désir modestement exprimé s'il fallait le comparer aux témoignages de ceux qui l'ont visité : « l'un des endroits les plus extraordinaires du monde », en disait Jean Cassou, cependant que C. Giedion-Welcker, dont le style est si retenu d'habitude, ne pouvait s'empêcher de déclarer qu'après la visite on partait élevé au-dessus de son propre être, transformé, « on gardait le sentiment d'avoir séjourné, l'instant d'avant, au sein de la Grande

Nature <...> aux sources de la création où une même atmosphère enveloppe l'origine et la fin des choses »¹⁰. Ce sens global bouleversant dans l'ordre existentiel n'est pas du domaine de la logique de la discursivité : ce n'est pas un contenu sémantique institué au bout du déroulement d'un ensemble d'entités sémantiques, où soit respecté le principe de l'identité et de la non-contradiction. L'amalgamation des entités — et même de celles qui sont fortement individualisées — transgressant les principes fondamentaux de la logique de la discursivité nous montre que dans l'art de Brâncuși nous sommes confrontés avec une autre logique. Cette logique, qui non seulement tolère mais qui est même axiomatisée par le principe que n'importe quoi peut être en même temps aussi autre chose, est celle de la pensée symbolique.

Ezra Pound fut le premier à avoir senti que cette amalgamation des formes, qu'il avait surprise seulement au niveau de l'ovoïde, tient d'une logique du métaphorique : « je me demande — disait le grand poète — quelles métaphores pourraient expliquer le lien entre les ovoïdes et les autres sculptures de Brâncuși », et il appelait ces métaphores « des clefs dans l'univers des formes ».

L'unité formelle présuppose donc une unité sur le plan des symboles : dès lors, le commentaire esthétique préoccupé de la modalité de l'expression plastique, de son « *comment* », nécessite inexorablement la complémentarité d'une herméneutique du symbole capable de nous révéler le « *quoi* », l'intentionnalité de l'œuvre en sa totalité.

L'herméneutique de l'œuvre brancusienne, telle qu'elle a évolué jusqu'à présent, bien que arrivée à certaines restitutions fondamentales, n'a pas acquis une ampleur à même de récupérer, au-delà du symbolisme isolé de chaque œuvre l'existence d'un certain champ symbolique auquel participent en fait les pièces les plus significatives du répertoire. L'existence du champ symbolique, telle une constellation d'images différentes mais solidaires au point de vue sémantique s'explique par le fait que pour l'évocation d'une réalité tout à fait ineffable il est nécessaire le

concert de plusieurs images symboliques. Dans le cadre du champ symbolique, toutes les images réalisent une convergence des sens vers un foyer central qui acquiert de la sorte une densité sémantique, une luminosité révélatrice qu'aucune des images ne contient dans l'isolation. L'Œuf, la Colonne, l'Oiseau, le Couple et la Porte sont les principales images du répertoire dont jusqu'à présent l'exégèse n'a pas surpris l'affinité et auxquelles elle n'a pas restitué la cohérence dans l'ensemble de l'œuvre. Même si on fait quelques rapprochements, suggérés par le langage plastique de Brâncuși, l'extension à l'ensemble entier n'a pas été possible.

Afin de comprendre la modalité par laquelle certaines images, même fortement individualisées, s'attirent réciproquement, il faut accéder aux notes sémantiques qui leur sont communes ou peuvent se compléter réciproquement. À cette fin il est nécessaire de parcourir au préalable la polysémie de chaque image symbolique. Précisons : chaque symbole est en premier lieu une virtualité de significations multiples, qui le plus souvent peuvent être difficilement corrélées, mais que le symbole actualise en des contextes divers ; l'actualisation d'un sens symbolique n'implique cependant pas une sélection sémantique, c'est-à-dire une rupture avec les autres sens. La sélection sémantique se produit uniquement dans la discursivité verbale conceptuelle où un mot polysémique ne peut retenir qu'un seul sens, celui requis par contexte, en éliminant les autres. Un symbole archaïque peut cependant paraître en divers contextes mythiques et rituels ; au lieu de provoquer un processus de sélection sémantique, chaque contexte détermine, par contre, le processus inverse de cumulation et de totalisation des sens. En parcourant les divers contextes qui actualisent un symbole, la signification de ce dernier s'enrichit et tend à s'approcher de la somme de ses virtualités sémantiques. Le fonctionnement d'un symbole dans un certain champ symbolique, lorsqu'on sollicite sa solidarité avec d'autres images, offre l'une des occasions les plus privilégiées pour actualiser ces virtualités.

Pour reconstituer le champ symbolique brancusien sur le plan des significations qui l'instituent et qui confèrent de l'unité à son œuvre, l'Inde nous offre l'exceptionnelle occasion de détenir, d'une part, la même constellation d'images et d'autre part, de nombreuses amalgamations similaires à celles de Brâncuși. Quelques-unes sont identiques avec celles réalisées par Brâncuși, comme seraient : Colonne-Coup'e, Couple-Porte, Couple-Œuf, Colonne-Oiseau ; pour les compléter, l'exploration du symbolisme mythique et rituel indien vient justifier des affinités qui paraissent insolites. Nous nous référons en premier lieu aux images dominantes — la Colonne et l'Ovoïde — lesquelles trouvent dans la trame des mythes indiens une cohérence insoupçonnée. La reconstitution de cette cohérence s'identifie avec la compréhension de la plus primitive des structures architectoniques religieuses indiennes, telle qu'elle apparaît dans le *stūpa*, comme une synthèse entre la colonne et l'ovoïde.

La récupération du symbolisme de l'œuvre brancusienne à la lumière de celui indien présuppose deux démarches : d'un côté la récupération de la polysémie de chaque motif symbolique pris à part, telle que nous la trouvons dans la tradition textuelle archéologique et folklorique, et, d'un autre côté, la connexion de ces motifs symboliques (juxtaposition, assimilation, amalgamation) parallèle et complémentaire avec celle qui existe dans l'œuvre même de Brâncuși. Mais, compte tenu du fait que ces deux démarches s'impliquent réciproquement, leur réalisation et, partant, leur exposition ne peuvent avoir lieu séparément. En même temps, les respectives démarches dans le monde indien seront complétées avec des données similaires de l'ethno-folklore roumain ; ainsi pourront être mises en évidence de larges consonances, de sorte que le commentaire indien de l'œuvre brancusienne puisse être considéré — tel qu'il est, effectivement — une amplification de celui autochtone. La démarche analytique toute entière ne saurait revêtir la forme d'une exposition ordonnée puisque son objet, le champ symbolique, étant du domaine de l'intuitif, se refuse à une fragmentation systé-

matique de type conceptuel. Le déroulement de l'exposition sera dirigé par le fait qu'il faut partir autant que possible de la forme avec le symbolisme le plus accessible vers la forme ayant le symbolisme le plus hermétique ; en cherchant ces deux grands repères dans l'œuvre de Brâncuși, nous sommes arrivés à la conclusion qu'ils sont représentés par les deux images dont nous avons considéré la mise en relation comme étant la plus malaisée, voire insolite : la Colonne et l'Ovoïde. Par conséquent, la Colonne prend de la priorité sur l'Ovoïde, puisqu'en Inde les mythes aussi bien que le ritualisme en ont développé et décrypté le symbolisme en une mesure beaucoup plus large. En partant donc de ce premier symbole sur lequel on s'est pour cette raison longuement attardé nous avons abordé successivement les autres formes pour qu'en final nous nous arrêtions sur l'Ovoïde ; le symbolisme de ce dernier se révélera particulièrement complexe, cryptique, voire déroutant, étant donné que les synthèses mentales qu'il suggère semblent à un abord superficiel extrêmement simples et claires. De par le rôle qu'il joue tant dans la cosmogonie indienne que dans la doctrine du logos et des essences dont se prévalent les esthéticiens indiens, l'Ovoïde constitue l'élément à travers lequel pourront être unifiées l'herméneutique et l'analyse esthétique.

II. LA COLONNE MYTHIQUE

La Colonne sans fin est, ainsi que l'a précisé M. Eliade, définitivement, pour toute exégèse présente et future, une image de l'axe du monde (*axis mundi*), thème mythique repérable dès la préhistoire, dont l'artiste a pris connaissance par le truchement de la « Colonne du ciel » appartenant au folklore national roumain¹¹.

Axis mundi est une représentation cosmologique universelle, mais qui a été traduite par diverses images. Dans le cas de l'Inde, où le thème intervient fréquemment et avec un symbolisme complexe, il existe, ainsi que précisait Paul Mus, « quatre formes principales : la montagne, le pilier, l'arbre et le

géant, quatre termes pratiquement interchangeables, dans le folklore comme dans la composition symbolique des monuments »¹². Mais cette classification n'est valable que pour le domaine mythique, et non pour celui rituel, car chacune de ces entités mythiques peut avoir de multiples équivalents dans des symboles matériels. Ainsi, le pilier cosmique (*Stambha* ou *Skambha*) est symbolisé par le pilier sacrificiel (*yūpa*), le pilier de la maison (*sthūṇā*), le sceptre ou la massue du souverain (*gadā*, *daṇḍa*), etc.

L'idée de *axis mundi* est un thème mythique dont le symbolisme est presque unanimement abordé partant de la fonction cosmologique, celle d'étagier le ciel et la terre. Dans la culture indienne, le sémantisme de l'axe du monde est bien plus complexe, ce qui s'explique par le fait que l'axe du monde y est considéré non seulement dans son hypostase statique, cosmologique, mais surtout dans celle dynamique, cosmogonique, telle que le présente le mythe de la séparation du Ciel Père et de la Terre Mère de leur étroite étreinte, séparation réalisée par l'intervention du pilier cosmique. La fonction cosmogonique à laquelle se rattache au premier chef le symbolisme de la lumière intriqué avec celui de la spatio-temporalité, sera présente dans le ritualisme aussi bien que dans l'architecture religieuse.

La cosmogonie est une préoccupation constante de l'esprit indien, qui nous en offre d'innombrables versions, à commencer par le texte le plus ancien, *Rg-veda*, pour culminer dans différentes épopées et dans le *Purāṇa*. Le thème cosmogonique de la séparation est présent dès le *Rg-Veda*, où il n'y a pas d'hymne spécial qui lui soit dédié, mais où il est mentionné avec insistance, à travers de nombreuses références fragmentaires. Cette présence diffuse d'une cosmogonie de la séparation tout au long du texte rigvédique doit être corroborée avec les affinités, voire même l'implication du thème respectif dans les autres versions cosmogoniques offertes par le Vēda. En inventoriant les types de cosmogonies védiques, Mircea Eliade les réduit aux thèmes suivants : 1) La fécondation des Eaux primordiales par l'Embryon d'Or (*Hiraṇyagarbha*), 2) le dépècement du Géant pri-

mordial (*Puruṣa*), 3) l'annulation de l'Un à la fois Être et non-Être, 4) la séparation du Ciel et de la Terre. À cette occasion, il soulignait l'affinité de ce dernier thème avec celui du dépècement du Géant primordial, attendu que le protagoniste de la séparation entre le Ciel et la Terre est en même temps l'auteur du dépècement du Géant¹³. À ces rapprochements on pourrait encore ajouter le fait que la séparation du couple primordial constituant en fait l'annulation de l'unité d'une monade¹⁴ devient de la sorte symétrique aussi avec le dépècement de *Puruṣa* en tant qu'être androgyne. D'autre part, la bi-unité et l'androgyne expriment le paradoxe même de l'Un à la fois Être et Non-Être. Si nous tenons compte enfin du fait que le pilier cosmique est identique avec l'Embryon d'Or (*Hiraṇyagarbha*) (*Atharva-veda*, X, 7, 28), nous aurons parcouru les modalités de l'intrication du thème de la séparation du Ciel et de la Terre avec le reste des cosmogonies védiques. On pourrait remémorer à cette occasion que le trait fondamental de toutes les cosmogonies védiques c'est qu'elles ne conçoivent pas une création où le monde soit réalisé de rien, mais comme un passage d'un état précosmogonique, où tout se trouve à l'état latent, à un autre, celui de manifestation des formes. Ce passage peut être traduit dans l'image de l'expansion suggérée par la séparation du Ciel et de la Terre par le pilier cosmique. Le protagoniste favori de la cosmogonie en tant qu'expansion c'est le dieu Indra ; l'ennemi de ce dernier est le démon *Vṛtra*, celui qui tient captifs les eaux fertiles et le feu dispensateur de lumière et de chaleur, personnage mythique dont la défaite équivaut à l'acte cosmogonique ; ainsi que le suggère son nom — dérivé du verbe *Vṛ-*, « envelopper, cacher, obstruer, empêcher » — *Vṛtra* symbolise le principe de l'obscurité, de l'obstruction, de la résistance, l'état de contention et de contraction. Aussi, la victoire d'Indra en tant qu'acte cosmogonique est-elle le triomphe sur les forces qui s'opposaient à l'expansion, triomphe qui rend possible la manifestation des latences existentes.

Le dieu Indra met fin à la nuit cosmique par la séparation des deux coupes,

le Ciel et la Terre (*Rg-Véda*, X, 44, 8), donnant naissance au Soleil et à l'Aurore (*ibidem*, III, 32, 8). Le Soleil est le pilier à l'aide duquel Indra soutient le ciel (*ibidem*, X, 111, 5)¹⁵. Dans le cadre du transfert d'attributs entre les diverses divinités, propre à la mythologie védique, la création en tant qu'acte de séparation et d'appui du ciel contre la terre revient aussi à d'autres personnages mythologiques, comme serait Agni, le dieu du feu (*ibidem*, I, 67, 5, *passim*), identifié à différentes reprises aussi à l'Arbre cosmique (VI, 30, 1; VIII, 19, 33; IX, 5, 10), Varuṇa qui maintient l'ordre, les liens ou les serments sacrés (VIII, 41, 10), les dieux Marut (VIII, 83, 11; I, 85, 1; VIII, 56, 77) ou Soma (IX, 101, 15 *passim*); toutes ces divinités recourent à Skambha, le « Pilier » (dérivé du verbe *SKAMBH*- « soutenir », le « Pilier solide », le « Pilier suprême » du Ciel et de la Terre auquel elles s'identifient parfois, anticipant par là l'identification de ce dernier avec le principe mythique suprême, Brahman, qui soutient l'univers, par rapport auquel il est à la fois immanent et transcendant.

Dans deux hymnes (X, 7 et 8) dédiés à Skambha, l'*Atharvaveda* nous dévoile l'excellence de cette entité mythique : c'est dans le Skambha que résident tous les 33 dieux du panthéon védique (X, 7, 13), que se trouve le non-Être (*asat*) et l'Être (*sat*) (X, 7, 10), la mort et l'immortalité (X, 7, 15); il est donc naturel d'assimiler ce pilier cosmique à Brahman lui-même (X, 7, 10) tout en laissant comprendre d'une façon claire le caractère immanent et transcendant de ce dernier lorsque dans le texte on se demande, à propos de Skambha, combien profondément il « a pénétré » dans l'Univers (X, 7, 8). L'assimilation de Skambha à Brahman a pour conséquence l'assimilation à l'Ordre, à la Loi socio-cosmique qui nous apparaît en cet hymne sous le nom de *rta* (X, 7, 29); le synonyme de ce mot — qui finira par s'imposer dans la culture indienne — est *Dharma* substantif neutre qui apparaît dans le sanscrit védique sous la forme *dharman*, et l'étymologie de ce terme, si difficile à équivaloir dans les langues européennes, envoie au verbe *DHR*-, « soutenir,

étayer », donc à un synonyme du verbe *SKAMBH* — dont nous avons vu que dérivait Skambha, le Pilier cosmique. Révélateur pour ces identifications symboliques et sémantiques est le fait que chez les lexicographes tibétains, très scrupuleux à établir les équivalences avec le vocabulaire sanskrit, le terme « pilier » sera rendu par *srog-siñ*, l'« Arbre de Vie », nous permettant de refaire la synonymie symbolique Pilier = Arbre = Loi. Grâce à cette synonymie explicite dans la pensée indienne nous pouvons comprendre la source du symbolisme sacré à la fois cosmique et social, des « piliers du jugement » des paysans roumains, ainsi que des bornes; comme référence à la même solidarité symbolique on pourra comprendre la présence dans le répertoire brancusien de l'œuvre intitulée *Borne*.

La séparation du Ciel-Père et de la Terre-Mère, de ce couple si étroitement embrassé que, selon les textes védiques, il n'existait plus d'espace pour le reste des créatures, laisse comprendre clairement que le processus cosmogonique équivaut, en fait, à la création de l'espace même. Selon la vision de ce type de cosmogonie mythique, l'espace est non seulement le récipient du monde, il est le monde même, il est le réel. Cette conclusion appartient à Paul Mus, étant exposée dans sa monumentale monographie dédiée à la prestigieuse réalisation architectonique du monde bouddhique, au temple Barabudur de Java.

En déchiffrant le symbolisme de ce temple, le grand indianiste français revient à maintes reprises sur ce type de cosmogonie afin d'en détacher les implications ontologiques et métaphysiques décisives pour la pensée indienne; déjà dans l'avant-propos il tient à marquer, à ce sujet, deux observations : la première souligne que nous nous trouvons devant une genèse qui « est expansive plutôt que constructive » et en tant que telle aboutira à une cosmologie close; par conséquent, l'architecture religieuse qui illustrera cette cosmologie aura recours à des structures fermées; telle est, par exemple le *stūpa*, le monument bouddhique au symbolisme cosmico-funéraire et que

le Barabudur transpose aussi bien dans le détail que dans la structure d'ensemble. La seconde observation, se rattachant à la vision spatiale de la cosmogonie de la séparation, concerne la structure de l'espace et surtout de la dialectique des dimensions spatiales. « Le principe général — dit Paul Mus — reste que la profondeur ou la hauteur initiale, en séparant les deux limites inférieure et supérieure du monde, a donné par elle-même naissance au réel ; mais non pas seulement en elle-même ; car c'est par une liaison nécessaire que l'intervention de cette hauteur a fait exister, à son pied, une expansion horizontale ; les orients horizontaux sont inséparables de la colonne, ou en général du support cosmique, aussitôt installé en ce qui devient automatiquement leur centre. Tel est le thème cosmogonique »¹⁶. Les « orients » qui circonscrivent l'extension périphérique carrée sont commandés par la direction zénithale verticale appartenant au centre et à sa sacralité : « Le schéma indien de l'espace, sous sa double forme philosophique et architecturale repose de la sorte sur l'opposition d'un centre religieux et d'un système périphérique, celui des quatre points cardinaux »¹⁷. En géométrie, ce schéma se traduit par une pyramide, forme que la cosmologie indienne transpose dans le mont Meru, montagne mythique à quatre versants, situé au centre de l'univers, dont la cime serait le « faite du monde ». La pyramide est de la sorte une implication de la verticalité sacrée et cette relation d'implication est en mesure de contribuer davantage, voire même de justifier la synonymie des deux représentations de l'Axe cosmique : Skambha et Meru. S'agissant de deux images symboliques, la synonymie est, certes, approximative, la différence dans notre cas étant celle qui existe entre deux hypostases d'une même réalité. Skambha est l'Axe cosmique qui n'a pas encore déployé ses virtualités — donc une représentation surtout cosmogonique — alors que le Mont Meru est l'Axe ayant déployé ses virtualités, et comme tel une représentation par excellence cosmologique.

En assimilant les deux images, la mythologie indienne marque en fait

la solidarité des représentations cosmogoniques et de celles cosmologiques soulignant en même temps que ces dernières ne représentent que le déploiement des premières. Pour celui qui étudie le symbolisme mythique (et implicitement celui rituel) ce fait détermine néanmoins la prééminence des représentations cosmogoniques sur celles cosmologiques. Cependant, comme expression de la dialectique spatiale instituée par l'antinomie entre horizontalité-extension-périphérie, d'une part, et verticalité-intension-centre, de l'autre, la pyramide devient une image privilégiée pour traduire la nature même, symbolique, mythique, de l'espace.

Cette représentation symbolique de la spatialité fait contraste avec celle empirique, tout d'abord par le fait que dans cette dernière il n'y a aucune structuration qualitative. L'absence d'une prééminence de la verticalité spatiale ne caractérise pas uniquement la représentation empirique mais aussi celle scientifique ou philosophique. Oswald Spengler s'étonnait que personne avant lui n'eût remarqué que l'antiquité toute entière « n'a pas dépensé un seul mot » sur la structure de l'espace, qu'« elle ne possédait pas même un mot pour énoncer le problème », que même « les grands présocratiques l'ont passé sous le silence »¹⁸. En ce qui le concernait lui-même, bien qu'il se fût préoccupé d'une façon capitale de la structure de l'espace et du symbole, Spengler non plus n'avait ôté de la neutralité le caractère tridimensionnel de l'espace infini, qu'il tenait pour le symbole de l'Occident moderne.

Cette différence entre le monde indien et celui européen — marquée surtout par la conception antique (platonicienne, de *Timeos* et aristotélique) et moins par la tradition syncrétiste de l'hellénisme et du moyen âge chrétien — peut être également illustrée par la sémantique des termes affectés à l'idée d'espace. Si, comme il paraît, les Grecs ne disposaient d'aucun mot pour désigner l'espace, qui était pour eux « lieu » ou « localisation » (*topos, hora*), les Latins ont eu ce *spatium* dont héritèrent la plupart des langues modernes ; l'héritage semble avoir dit son mot en privant la conscience européenne de

l'importance de la verticalité, attendu que dans la sémantique de *spatium* la verticalité était exclue dès l'abord ; le *spatium* latin dérivé du *stadion* grec (à travers la forme dorienne *spadion*) désignait à l'origine l'enceinte destinée aux jeux ou aux courses de chevaux, donc une stricte horizontalité.

Cependant en Inde la terminologie désignant l'espace n'est pas née d'un transfert sémantique parti d'une structure citadine, étant par contre liée dès le début à une représentation bien plus profonde et complexe, qui datait sans doute de la période archaïque. De la terminologie assez riche traduisant l'idée d'espace, les termes les plus importants — le *rajas* védique tout comme le classique *ākāśa* — dérivent des racines verbales *RAJ-* et *KĀŚ-* qui ont, les deux, pour sens fondamental celui de « briller », « éclairer ». L'espace est par conséquent, en Inde, lié à l'idée de lumière, étant défini et conçu comme un espace-lumière. Le fait correspond au thème cosmogonique où la séparation du ciel et de la terre réalisée par la manifestation de la lumière, coïncidait avec l'apparition de l'espace. L'état précosmogonique était celui de l'obscurité, et Indra, dans l'acte de la grande séparation, fera briller le soleil en en faisant le pilier du monde (*Rg-Veda*, X, 111, 5). L'espace était conçu comme lumière, puisque sa dimension dominante — la verticale — qui l'a institué — était de l'essence de la lumière en tant qu'épiphanie de l'absolu. Aussi la colonne mythique indienne était-elle figurée comme un pilier en or, l'or étant à même d'exprimer simultanément sa nature lumineuse et numineuse. En tant que telle, nous la trouvons figurée déjà dans l'*Atharva-veda*, X, 7, dans l'hymne dédié à Skambha, le pilier cosmique ; celui-ci est décrit comme un bambou d'or (41) après que, dans le vers antérieur (40), on eût affirmé que « dans celui-ci (Skambha) se trouvent toutes les lumières, les trois (qui se trouvent) dans l'Être suprême (*Prajāpati*) ». C'est dans ce contexte de représentations archaïques que se situe, sans doute, aussi un fragment d'incantation roumaine où le soleil était invoqué pour « qu'il jette des rayons sur la terre/afin qu'ils se transforment en piliers d'or »¹⁹ ; au

même contexte archaïque peut se rapporter la version ultime de la *Colonne* — celle de Tg. Jiu — à laquelle l'artiste confère, par métallisation jaune, l'éclat de l'or, réussissant de la sorte à se rapprocher le plus possible de son image mythique primordiale ; la version ultime, par conséquent le bout du chemin parcouru par d'innombrables accomplissements artistiques, coïncidait avec la redécouverte du commencement.

L'association entre le soleil et la colonne, présente dans l'incantation roumaine tout comme dans les textes védiques, est symétrique avec le motif du soleil au sommet des piliers rituels ainsi que sur ceux des portes, et en Inde sur les piliers rituels ou sur les colonnes impériales. La respective association pourrait suggérer la participation de la colonne à un symbolisme exclusivement solaire ; ce symbolisme n'est pourtant ni primordial, ni autonome, étant subsumé, ainsi qu'il devient évident en consultant la tradition indienne, à un symbolisme plus général.

Pour la tradition indienne le soleil n'est plus qu'une matérialisation, une épiphanie de la lumière transcossmique ; l'épiphanie atteint son maximum dans la position la plus haute du soleil, raison pour laquelle « l'axe cosmique est volontiers identifié avec les rayons solaires perçant les espaces au moment où l'astre passe au Zénith »²⁰. La lumière transcossmique, « Lumière des lumières » — ainsi que précise la plus ancienne des *upaniṣads* — est Brahman lui-même, la réalité absolue (*Brah̥dāraṇyaka-upaniṣad*, IV, 4, 16). Une autre *upaniṣad*, développant cette définition, affirme : « tout brille selon son éclat (de Brahman) ; son éclat fait Tout briller. Jamais (dans le monde de Brahman) il (le soleil) n'a disparu ; jamais il n'est apparu » (*Muṇḍaka-upaniṣad*, II, 11). C'est de cette lumière transcossmique que parle aussi la *Chandogya-upaniṣad*, III, 13, 7 : « ...cette lumière du ciel qui, au-dessus de nous, brille par-delà toutes choses, par-delà l'univers, dans les mondes supérieurs au-dessus desquels il n'y a plus rien ». Et la même *upaniṣad*, par les homologations entre la lumière et la conscience absolue, précisera que cette dernière, tant sous sa forme objective (Brahman) que sous

celle subjective (*âtman*) est identique respectivement à l'espace extérieur et à celui intérieur : « ... Ce qu'on appelle Brahman, c'est cet espace qui est extérieur à l'homme ; mais cet espace qui est extérieur à l'homme — cet espace est le même qui est à l'intérieur de l'homme » (III, 12, 7, 8). On arrive ainsi à l'idée de la symétrie de l'espace-lumière extérieur, celui qui rend possible l'univers des formes objectives, avec l'espace de la lumière intérieure, celui de la conscience en tant que principe des formes subjectives ; c'est une symétrie ontologique, aux immenses conséquences épistémologiques puisque la forme devient le chaînon entre l'intelligible et le sensible, étant leur élément commun. On pourrait croire que la respective symétrie ne résulte pas de la pensée mythique mais qu'elle soit la conséquence fortuite des homologations upanişadiques entre le micro- et le macrocosme. Contre cette interprétation vient plaider le fait que déjà dans le *Rg-veda*, *agni*, le principe du feu et de la lumière, est — tout comme Indra avec lequel il participe à l'acte de la création — détenteur du *kratu*, « imagination créatrice », « inspiration qui précède l'acte créateur » ; or *kratu* est situé dans l'espace intérieur du cœur (*Rg-Veda*, X, 64, 2 ; V, 85, 2) de même que l'*âtman* des Upanişads qui par ailleurs est assimilé à *kratu* ²¹.

L'espace jouit dans la pensée indienne d'un prestige immense, du fait justement qu'il ne s'est pas éloigné des représentations mythiques où il a été dès le début relié à d'autres catégories et valeurs parmi lesquelles un rôle prépondérant revient à l'idée de la lumière ; l'image qui relie la spatialité à la lumière est le Pilier cosmique, ainsi que l'atteste le symbolisme architectural panindien. L'intrication du symbolisme spatial avec celui de la lumière engendre des significations qu'aucun des deux symbolismes ne contient à l'état isolé. Les significations ainsi acquises s'avéreront particulièrement fertiles dans l'élaboration d'une philosophie de la forme et de l'image lorsqu'elles seront reprises par la doctrine du logos et ensuite par les esthéticiens.

De même que le symbolisme de l'espace ne saurait être dissocié de celui de la lumière, il ne peut être non

plus dissocié de celui du temps. Si jusqu'à présent nous ne nous sommes référés qu'à la spatialité, le fait a des justifications qui tiennent uniquement de l'exposition des faits. Le temps, l'espace et la lumière peuvent être considérés séparément seulement sur le plan empirique. La représentation empirique est celle qui, en Europe, a disjoint d'une manière tranchante l'espace du temps, jusqu'à leur réunification par la physique moderne. C'est par la même représentation que s'explique aussi leur disjonction dans les systèmes philosophiques indiens. Mais lorsqu'il s'agit d'une représentation plus profonde des deux catégories — ainsi de celle du symbolisme mythique — la disjonction cesse d'opérer d'une manière tranchante : dans la représentation symbolique tout comme dans la physique moderne l'espace et le temps trouvent leur unité se transformant en spatio-temporalité.

Cette unité devient facile à concevoir si on part de l'hypostase lumineuse de la réalité absolue. L'espace, tout comme le temps de notre monde sont des manifestations de la lumière transcendante, la « lumière des lumières », qui se trouve au-delà du Soleil ; le Soleil est l'élément de médiation, le lieu de communication entre l'absolu et le relatif, aussi reçoit-il l'épithète de « porte du Monde » (*lokadvārā*) (*Chāndogya-upanişad*, VIII, 6, 5). La « Porte du Monde » est, en fait, marquée par la position zénithale du soleil, étant synonyme avec le sommet de la pyramide cosmique, avec la cime du mont Meru et du pilier cosmique. L'espace étant une manifestation directe de l'absolu, le temps lui est subordonné : « ce que l'on appelle présent, passé et avenir c'est sur l'espace que tout cela est tissé », dit la *Brhadāranyaka-upanişad*, pour préciser par la suite que, à son tour, l'espace est tissé sur la trame de « l'impérissable » (*akṣara*) c'est-à-dire la réalité absolue (III, 8, 7 — 8).

Maitri-upanişad (VI, 15) est le texte où nous est révélée la relation entre le Brahman, le Temps et le Soleil : « Il y a deux formes de Brahman : le Temps (*Kāla*) et le non-Temps (*akāla*). Ce qui existe avant le Soleil c'est le non-Temps sans divisions (*akālo'kālo*) et ce qui commence avec le Soleil

c'est le Temps divisé (*kālah-sakālah*) ». Dans un texte encore plus ancien, le *Jaiminīya-brāhmaṇa* (I, 11) est soulignée l'antinomie des deux formes temporelles de Brahman, mais aussi la résolution de cette antinomie au niveau du soleil : « Tout ce qui existe de l'autre côté du Soleil est immortel, alors que tout ce qui existe de ce côté est continuellement détruit par le Jour et la Nuit, comme par une tempête qui arrache les racines ».

La participation du soleil tant à la représentation de l'espace que du temps mythique nous offre une première évidence de leur unité à travers leur corrélation avec la « lumière des lumières », attendu que le soleil n'est que la porte qui laisse pénétrer la « lumière des lumières » dans le monde. Une autre image du soleil, la roue, fournit, dans le symbolisme mythique indien, d'amples évidences sur l'unité du symbolisme de la lumière, de l'espace et du temps, parallèles à celles de la colonne cosmique. Que la roue n'est qu'une reprise en une autre image du symbolisme de la colonne, voilà un fait qui ne doit pas nous surprendre, les deux ne se rattachant pas au soleil en tant que réalité intrinsèque, mais comme épiphanie de la « lumière des lumières ». Nous insisterons sur la signification de l'association colonne-roue, puisque nous verrons ultérieurement qu'il s'agit d'une association attestée dans le folklore roumain aussi.

Si dans le cas de la colonne le complexe de significations est dominé par la spatialité et l'ascension, dans celui de la roue le même complexe de significations est dominé par la temporalité et la cyclicité. Le contexte mythique indien permet néanmoins de déchiffrer aussi à travers la roue tout le symbolisme qui nous avait été révélé par la colonne.

Bien que dans la période tardive l'image symbolique de la roue fût dénommée avec une nuance restrictive *kālacakra*, la « roue du temps », au début, dans la mythologie védique, l'image avait une signification beaucoup plus compréhensive ; là on parle d'une roue immobile et compacte, que le dieu Indra, en tant que protagoniste de la cosmogonie, mit en branle en la fragmentant en rayons (*Rg-veda*, X,

138, 6). Si, dans sa forme première, la roue représente la réalité absolue dans sa phase précosmogonique, dans sa forme dynamique, fragmentée en rayons, elle exprime le mystère de l'ontologie postcosmogonique. Mystère, dans la mesure où, après sa manifestation dans la spatio-temporalité cosmique, la réalité suprême se trouve simultanément en unité et en multiplicité, en transcendance et en immanence. La roue avec ses rayons devient une image de cet état mystérieux, attendu que les rayons, par leur caractère radial, expriment à la fois l'unité dans le point central de leur convergence, point idéal, immobile, et la multiplicité dans leur divergence périphérique. De par cette même nature radiale, d'autres images empiriques du monde, ainsi celle du feu avec ses étincelles, de la toile d'araignée, du pilier central de la maison par rapport à ceux auxiliaires qui y sont imbriqués, deviennent dans les upaniṣad des images investies de la capacité de traduire, dans leur synonymie avec la roue, la structure paradoxale du monde. Toutes ces images reviennent avec insistance dans les upaniṣad, leur nature radiale exprimant la coexistence de l'état d'unité avec celui de multiplicité. Tandis que la roue exprime l'ontologie dans les termes d'une géométrie plane, la colonne l'exprime dans ceux d'une géométrie dans l'espace. *Ātman*, le Soi absolu, est identifié dans les upaniṣad avec le centre de la roue, après avoir été préalablement identifié, par les textes védiques, avec le pilier cosmique (*Atharva-veda*, X, 8, 43). Le moyeu de la roue, là où se trouve le siège de l'absolu, est appelé en sanskrit *nābhi*, « ombilic » ; terme aux connotations cosmologiques et métaphysiques particulièrement significatives dans la mythologie indienne, tout comme dans d'autres nombreuses mythologies, l'ombilic représente le « centre » d'où prend naissance le monde. En tant que tel, il est investi pour désigner la cime de la montagne cosmique, laquelle est identique à celle de la colonne cosmique. *Nābhi* est le point du maximum de densité ontologique, appelé aussi *lokāgra* « le sommet du monde » *bhāvāgra* « le sommet de l'existence ». Le fait que le nombril appar-

tient en une même mesure à la colonne et à la roue explique la conjugaison de ces deux symboles en une représentation unique, dans laquelle au sommet de la colonne il y a une roue. Sous cette forme, nous la rencontrerons aussi dans le sacrifice védique, où le pilier sacrificiel (*yūpa*), substitut de la colonne cosmique, est surmonté d'une roue (*caṣāla*) en bois, ou en farine, ou d'une couronne d'épis. La roue, ainsi qu'on l'a unanimement remarqué, représente le soleil; cependant, il faut toujours rappeler que, s'agissant d'une synonymie de la colonne et de la roue, cette dernière ne représente pas le soleil en soi, comme entité mythique autonome, mais uniquement le soleil dans sa position zénithale, lorsque la verticalité des rayons se confond avec celle de la colonne. Il s'agit donc d'une référence à un certain moment du cycle cosmique et la roue vient marquer cette note cyclique de la spatio-temporalité qu'elle suggère plus manifestement que la colonne même.

À l'espace clos — résultat de la séparation du ciel et de la terre — ne pouvait correspondre qu'une temporalité fermée, c'est-à-dire cyclique. Une contradiction semblerait s'insinuer entre la qualité d'être clos et celle d'être cyclique, car l'idée de cycle, envoyant à celle d'infini, devient a priori incompatible avec celle d'être « clos ». La sortie de cette apparente contradiction nous permettra du même coup de pénétrer dans le symbolisme sous-jacent des procédés plastiques qui impriment à la *Colonne* de Brâncuși le sentiment de l'infini. La *Colonne* de Brâncuși tout comme la Colonne mythique, est une expression de l'infini, toutefois, étant donné le contexte cosmologique et symbolique des représentations, il ne saurait s'agir de l'infini en soi mais de celui de la Réalité suprême, telle qu'elle est présente dans notre monde fini, dès le moment de la cosmogonie. On a trop discuté de la *Colonne* de Tg. Jiu comme d'une pure transcendance pour ne pas rétablir le fait qu'il s'agit en même temps aussi d'une immanence, que le grand mystère de la *Colonne* est l'articulation du fini avec l'infini. Il s'agit par conséquent d'un infini qui se perçoit ou s'acquiert en partant de ce monde.

Se référant à quelques monuments religieux dont la signification symbolique est en fait synonyme à celui de sa *Colonne*, Brâncuși communiquait à J. P. Hodin : « on a fait des obélisques, des pyramides, mais ils finissent. Quand un obélisque est seulement grand, c'est grotesque, parce qu'il finit. Mais cette colonne ne finit pas »²². En pensant à l'impossibilité d'exprimer l'infini, l'artiste évoquait l'obélisque et la pyramide, probablement parce qu'il y avait une affinité géométrique entre ces deux formes — qui sont mêmes apparentées entre elles — et la colonne. En fait, l'élément ultime de la *Colonne* de Brâncuși, même si elle apparaîtra tronquée, est la pyramide dont nous savons qu'elle transpose géométriquement la dialectique entre la verticalité et l'horizontalité dans la représentation mythique de l'espace clos. Les pyramides se succèdent en position inversée réalisant le module rhomboédrique constitué de deux pyramides se touchant par la base.

Cette structure plastique toute entière trouve une correspondance mythique parfaite. La pyramide au sommet en bas est une image qui traduit l'inversion du cosmos et du déroulement cosmogonique. L'image du cosmos renversé nous la retrouvons aussi dans le thème mythologique de « l'arbre renversé », présent en Inde et même en dehors d'elle²³, considéré par G. Durant comme rappelant le symbolisme cyclique dans le cadre des aspirations verticalisantes²⁴. En faisant état de l'image babylonienne d'un monde double, formé de deux parties opposées — d'une ziq-qurrat vers le haut et d'une vers le bas, Paul Mus rattachait ce fait toujours à l'idée du cycle, rappelant du même coup que « le diagramme magique fondamental de la bi-polarité cosmique est fait de deux triangles opposés se touchant par la base »²⁵. Ce diagramme qui s'inscrit de fait en un rhombe, nous le retrouvons spatialisé dans les octoèdres des modules de la *Colonne* brancusienne.

Nous retenons donc que la différence entre *Colonne* et pyramide (obélisque) est obtenue par l'introduction de l'élément cyclique et de la polarité appliqués à la pyramide en tant que schéma primaire de la spatio-temporalité close. Par

contraste avec la pyramide (l'obélisque), la Colonne de Brâncuși ne finit pas puisque dans sa constitution sont intervenues ces formes symboliques de l'infini ou, plus correctement dit, du mode dont l'éternité se manifeste dans le cosmos. On sait que le rhomboèdre tout comme le rhombe ne sont pas des inventions plastiques du grand artiste mais que, ainsi qu'on l'a, à juste raison, souligné à maintes reprises, il les a pris de l'imagerie folklorique roumaine : le rhomboèdre peut se retrouver tant dans les piliers des maisons paysannes que dans ceux funéraires, où l'intention symbolique des formes ne saurait être mise en doute. Certes, de la perspective seule de la culture roumaine l'isomorphisme des piliers des maisons avec ceux funéraires ne trouve pas une raison symbolique évidente, mais dans le contexte de la culture indienne tant les piliers de la maison (*sthūnā*) que ceux rituels (*yūpa*) sont connus comme symbolisant explicitement l'Axe du Monde. Même si l'architectonique d'une habitation pluite évoluée par rapport à la hutte primitive pré suppose plusieurs piliers à la place d'un seul, le pilier central devenait le « pilier roi » (*sthūn-ārāja*), cependant que tous, ensemble, ils constituaient l'objet de précautions rituelles particulières par rapport aux autres éléments architectoniques²⁶.

Pour revenir aux procédés plastiques par lesquels est exprimé l'infini, il faut apporter quelques précisions concernant l'idée de polarité qui entre dans la complexe conception de la cyclicité mythique. Dans la vision cosmogonique, la Colonne engendre l'espace-lumière comme un domaine de la manifestation, de la différenciation des formes ; son opposé est l'obscurité au milieu de laquelle les formes se trouvent encore dans la confusion de la primordialité, la nuit étant l'image de l'état précosmogonique où tout dormait dans la latence du non-manifesté. La succession jour-nuit — donc le temps — résulte de l'apparition et de la disparition de l'espace-lumière institué par la Colonne. Le temps mythique est une suite de cosmogonies alternantes, chacune, avec le retour à l'état précosmogonique ; par conséquent il est l'expression d'un antagonisme entre deux réalités représen-

tées par l'expansion de l'espace-lumière et par la contraction de l'obscurité. La cosmogonie se réitère quotidiennement, commençant au crépuscule de l'aube, atteignant son accomplissement à midi, lorsque le rayon de soleil coïncide dans sa verticalité avec celle de la Colonne, après quoi suit le déclin, avec la fin dans le crépuscule du coucher du soleil. Le temps donc, dans la représentation mythique, est une suite de retours de l'espace, les deux formant un complexe spatio-temporel de nature cyclique discontinue, constitué d'entités closes — qui émanent toutes de l'axe vertical de la lumière. Dans l'iconographie mythique cette verticale lumineuse est la colonne, à travers laquelle Indra sépare chaque jour le ciel de la terre, de sorte que le Cosmos lui-même soit dûment appuyé et « bien constitué » au lever du soleil (*Rg-veda*, IV, 3, 1). Aussi est-ce toujours au lever du soleil qu'est exécuté le sacrifice quotidien du feu (*agnihotra*), afin que ce feu s'élève en même temps que la naissance du soleil (*Rg-veda*, I, 85, 5). La durée du jour dépend, ainsi que nous dit le texte du *Rg-veda* glossé par L. Silburn, de « l'effort dressé de l'étau — axe de l'univers — ou du dieu triomphant Indra »²⁷, ce qui explique pourquoi on implore l'aide du dieu au cours du sacrifice matinal.

Ainsi la colonne marque au premier chef la « création quotidienne » faisant du jour le paradigme de toutes les autres unités cycliques. Cette vision mythique nous la retrouvons dans la pensée plastique de Brâncuși exprimée directement et sans équivoque par l'image du *Cog* ; cet oiseau solaire de l'aube dans sa synthèse avec la Colonne avec laquelle il réalise une image mixte, nous suggère non seulement que pour Brâncuși la Colonne était une image cosmogonique, mais que cette cosmogonie était quotidienne ; la Colonne devient, en synthèse avec l'oiseau de l'aurore, une Colonne de l'Aurore, telle que la décrivent aussi les textes indiens. Le thème de la cosmogonie quotidienne est particulièrement important pour la représentation de la spatio-temporalité mythique, étant, en fait, l'élément qui lui donne sa structure de réalité cyclique, s'opposant au devenir neutre,

linéaire, irréversible, dévorateur de formes et de vies ; la cyclicité mythique est l'une des plus prégnantes illustrations de l'éternel retour, tout en étant d'un type plus à part, parce que l'accent ne tombe pas seulement sur l'éternité de la répétition mais sur le fait que ce qui se répète est l'éternité elle-même ; l'archétype qui se répète est la manifestation même de l'éternité, telle qu'elle a eu lieu lors du commencement.

La cyclicité mythique est par conséquent une suite discontinue de manifestations finies de l'infini, un infini dans le fini. Dès lors, il n'est point étonnant que dans l'*Atharva-Veda* (vers 39-Hymne X, 7) dédié au Pilier cosmique (*Skambha*) celui-ci soit qualifié d'« illimité dans le limité » (*vimite' mitam*), c'est-à-dire d'infini dans le fini.

Certes, la conception indienne de la spatio-temporalité mythique ne saurait être réduite à la cyclicité de la création quotidienne, puisqu'il y a aussi des unités plus grandes qui interviennent, telle que l'année et, surtout, les amples cycles des éons (*yuga*) et des grands éons (*mahāyuga*) ; ceux-ci, à leur tour, s'inscrivent dans des cycles plus grands, dans des *kalpa* qui eux aussi se répètent à l'infini étant intercalés par la résorption et la recréation des mondes. Cependant, ainsi que nous venons de le dire, tous les cycles majeurs, à commencer par l'année et en terminant avec les *kalpa*, sont structurés par le cycle diurne, un certain isomorphisme entre le jour et tout autre cycle plus ample constituant un fait autant incontestable que révélateur. Commençons par l'année, puisque dans les anciens textes védiques nous ne trouvons pas encore la théorie des cycles disposés dans l'hierarchie des *yuga*, *mahāyuga* ou *kalpa*. Dans ces textes anciens on parle de l'année. L'année est impliquée dans le symbolisme du sacrifice védique où le nombre des briques qui forment l'autel représente les 360 jours et nuits ; ses couches, au nombre de cinq, correspondent également aux cinq saisons (indiennes) (*Śatapatha-brāhmaṇa*, VI, 8, 1, 15)²⁸. N'oublions pas, toutefois, que l'acte de la construction de l'autel était conçu selon le modèle de la cosmogonie, l'autel aura donc, outre un symbolisme temporel, aussi un autre spatial, ascensionnel, identique

à celui du pilier sacrificiel (*yūpa*) comme nous verrons plus loin. L'homologation de l'autel d'une part avec l'année et, d'autre part, avec la colonne figurant l'ascension quotidienne du soleil, avec les aurores de l'aube, suggère, en général, un isomorphisme et, partant, une identification de l'année avec le jour. C'est à cette homologation entre le jour et l'année que fait manifestement allusion le *Rg-veda* (IV, 19, 8) lorsqu'il affirme que le coup asséné à *Vṛtra* — c'est-à-dire la cosmogonie sous la forme du geste violent perpétré par Indra afin de libérer les principes de la vie séquestrés par *Vṛtra* — fut un acte que virent, nous dit le texte, « bien des aurores et bien des autornnes »²⁹.

Ainsi s'explique pourquoi les éons des cosmogonies tardives sont eux aussi conçus d'après le modèle du jour, puisque à l'instar du jour, chaque éon est compris entre deux « crépuscules » ; en somme, dans ces développements tardifs du concept de cyclicité cosmique réitérée à travers des cosmogonies successives, il y a des nuances entre la création originale, nommée *sarga* et la « re-création » (*pratisarga*), nuances qui apparaissent implicitement aussi dans la cosmogonie védique.

En cette homologation de l'année avec le jour nous trouvons le principe même qui domine le schéma de la cyclicité mythique, que nous pouvons appeler le principe de l'isomorphisme. Toute la littérature traitant du symbolisme de la cyclicité mythique a passé, en général sans insister, sur ce principe structurant bien que Paul Mus l'eût décrit sans le nommer comme tel et sans s'appuyer sur les textes plus haut cités.

En partant de l'importante constatation que le pilier, de par sa verticalité, marque simultanément le milieu du jour et de l'année, de même que le cadran de la montre peut indiquer à la fois le cycle de l'heure et celui du jour — l'indianiste français soulignait la grande importance sur le plan symbolique, qui découle de cette propriété de la colonne. Ce symbolisme d'ordre philosophique « qui conçoit chaque point du monde à l'image du monde, n'aura pu manquer de faire de chaque instant du temps un résumé de la grande

période cosmique. C'est un cycle où chaque terme composant est, par avance, l'image réduite du composé dans lequel il entre. L'année, faite de jours, est comme un grand jour, de même, l'Éon ou le *Kalpa* sont faits d'années et c'est la Grande Année ou le Grand Jour »³⁰.

Dans une note de sous-sol, Paul Mus essaie de déchiffrer les origines, mais surtout les implications théoriques de cette « monadologie composée » où est impliquée une ontologie de l'unité qui se retrouve, dans l'hierarchie, sur les divers degrés de la multiplication et qui est propre à tout l'Orient, y compris l'Égypte. En se demandant où et comment a pu naître cette ontologie qui constitue une violation par rapport aux « données immédiates de l'expérience », le grand indianiste fait mention des structures mathématiques de l'Orient : l'écriture de position indienne et les mathématiques des anciens Chaldéens ; dans les deux cas il existe une seule unité, qui acquiert des valeurs composées en fonction de sa position, comme serait 100 comme multiple de 10, et 10 comme multiple de 1, ce qui correspond chez les Chaldéens à 1, 60, (60²), (60³).

Il nous semble difficile d'accepter une hypothèse exclusivement mathématique dans la formation de cette ontologie ou monadologie composée ; tout d'abord, cette conception apparaît en concordance, voire même secondaire à l'idée de la spatio-temporalité mythique telle qu'elle est illustrée par les cosmogonies et les rites du monde archaïque. Le fait que cette vision symbolique coïncide avec celle mathématique ne présuppose pas nécessairement une filiation, puisque des concordances de ce type peuvent s'établir aussi avec d'autres domaines. Le même principe se retrouve dans la structure sémantique des mots composés de la langue sanskrite ou même dans la syntaxe de la grammaire tibétaine ; dans cette structure, telle qu'elle est présentée par Jacques Bacot, « les termes ne s'additionnent pas, il se multiplient dans un système de synthèse un peu analogue à celui de la mesure du temps, par cycles qui se multiplient »³¹.

Il se peut que la pensée symbolique ait eu l'intuition de ce principe qui est à la base des représentations mathématiques et syntactiques, puisque la pensée symbolique même est axiomatisée par le principe que la partie peut se substituer au tout, étant qualitativement égale à celle-ci.

Brâncuși perpétue la vision d'un folklore où cette conception est non seulement attestée mais aussi abordée en des aspects ou des implications inédits. L'égalité qualitative entre les degrés qui s'inscrivent dans la hiérarchie cyclique du devenir peut apparaître comme une égalisation quantitative de tous les cycles qui se réduisent à la dimension du plus petit, au moment de la destruction cosmique :

« Car il viendra la fin du temps / où l'année sera pareille au mois, / le mois à la semaine, / la semaine / au jour /

et le jour à l'heure brève / et l'heure à la minute »³².

Transposée dans l'architectonique religieuse indienne, cette conception fait que l'ensemble architectural coïncide au point de vue formel aux éléments qui le constituent et dont il est la multiplication ; la multiplication peut avoir lieu tant sur la verticale qu'à la périphérie ; l'exemple le plus notoire et à la fois le plus évident reste le temple de Barabudur qui dans son ensemble a la forme d'un *stūpa*. Cette forme est reprise à une échelle bien plus réduite sur toutes les terrasses qui conduisent circulairement au sommet du monument, lequel apparaît de la sorte tel un immense *stūpa*. Dans les temples indiens médiévaux et modernes, les piliers et les dômes sont repris sans valeurs fonctionnelles, dans un but purement symbolique, sur les faces latérales du temple, ou même sur les autres dômes. D'autres fois, la structure du monument central est répétée dans les répliques périphériques des édifices. La cyclicité nous apparaît ainsi disposée en conformité avec la spatio-temporalité mythique, centrée par l'axe du monde dont il émane ; en tant que tel, le temple reproduit la pyramide partie du point du maximum de densité ontologique, du sommet du monde, ce qui fait que le temple soit synonyme au mont Meru ; toute

multiplication de l'ensemble du temple en des répliques miniaturisées est en dernière instance une multiplication de la pyramide cosmique et, partant, de la Colonne dont émane celle-ci, pour suggérer le cycle infini de la spatio-temporalité mythique en tant que structure transcendante du monde. L'évocation de ces données architectoniques indiennes peut nous aider à comprendre la signification profonde de la cyclicité et des modules de la *Colonne* brancusienne, en nous montrant que le jeu formel de la multiplication des pyramides correspond à un schéma mythique de la spatio-temporalité, où l'unité peut être retrouvée à l'infini sur chaque échelle de la multiplicité; cette conception mythique plastiquement transposée n'a pas besoin de la répétition infinie de l'unité mais simplement de l'esquisse du rythme de cette cyclicité afin d'obtenir l'idée d'infini, d'autant plus qu'elle est impliquée dans le module même qui se répète.

Au bout de cette analyse effectuée de la perspective des mythes indiens, nous ne sommes pas surpris d'apprendre que les modes par lesquels on a essayé une restitution des significations profondes de la Colonne ne contredisent point, mais par contre confirment les opinions d'esthéticiens et d'historiens d'art de la taille de Carola Giedion-Welcker et Dan Hăulică. C. Giedion-Welcker, par exemple, résume en une phrase les grandes lignes de la pensée mythique, lorsqu'elle affirme, au sujet de la *Colonne*: « la croissance cyclique et en permanence rénovatrice lui est propre. L'éternel retour trouve son expression dans la répétition indomptable et proportionnelle qu'elle a insufflé à cette verticale mystique. La conception sur l'infini est fondue ici avec l'idée de l'écoulement du temps... »³³.

À l'instar de C. Giedion-Welcker qui a réalisé que l'infini présuppose un caractère cyclique du temps et de l'espace, Dan Hăulică saisit avec acuité que la spatialité à laquelle participe la *Colonne* n'est pas d'ordre empirique mais implique une structure antinomique, propre à la structure paradoxale du symbole, instituée par l'antinomie central-périphérique; en contrastant les deux options de l'art moderne qui se dirigent soit vers la transposition

du centre, soit vers l'extensif et le périphérique, le critique roumain constatait, au sujet de la *Colonne*: « Seul Brâncuși a eu la force de viser simultanément les contraires, de reconcilier le concret du monde, sa candide extension et les noyaux de suprême idéalité »³⁴.

III. LA COLONNE RITUELLE

En projetant dans le visible la Colonne mythique, Brâncuși donna cours à la même impulsion qui avait dominé l'homme du monde archaïque ou à celle qui perpétuait les visions de ce monde lorsque s'était matérialisée, sur tous les méridiens du globe, l'image de la colonne mythique, depuis la préhistoire et jusqu'à nos jours. La *Colonne* de Brâncuși n'est qu'une ultime et, certes, ainsi qu'il reconnaissait lui-même, la plus parfaite matérialisation de cette représentation, puisque le génie de l'art lui conférait, grâce à la perfection de la forme, la qualité de l'infini, qualité qui domine en fait l'ontologie de ce symbole. Une herméneutique de la Colonne mythique se veut néanmoins complétée par les nouvelles significations symboliques occasionnées par les rituels où interviennent les diverses matérialisations de la Colonne. La relation si controversée entre le mythe et le rite ressort dans le cas de la colonne avec une évidence toute particulière, explicable par la fonction cosmogonique de celle-ci. Le rite en tant que praxis symbolique, indépendamment de ses finalités concrètes, implique presque constamment non seulement une invocation de la réalité mythique suprême, mais aussi la figuration symbolique d'un contact direct avec celle-ci. Comme matérialisation de la réalité mythique suprême, la colonne rituelle exprimera ce contact par divers éléments formels; la hauteur des piliers sacrificiels indiens, tout comme celle de piliers roumains dans les rites de passage, reproduisent, par exemple, la taille du sujet.

Personne ne met plus en doute, aujourd'hui, que la présence de la colonne dans le répertoire de l'œuvre artistique brancusienne constitue une transposition d'un thème ethno-folklo-

rique national ; il faudrait ajouter cependant que l'importance de ce thème dans le cadre de son répertoire artistique est proportionnelle au poids qui revient à ce thème dans l'espace géographique roumain, depuis le passé le plus reculé et jusqu'en plein XX^e siècle. Le thème archaïque universel de la colonne a survécu sur le territoire roumain comme nulle part ailleurs en Europe. Selon les constatations d'Octavian Buhociu, les représentations de ce thème existent de nos jours encore en Europe, mais alors que chez la plupart des peuples européens la survivance est sporadique, en Roumanie ces représentations constituent des « unités organiques, toujours vivantes », qui apparaissent dans les événements fondamentaux de la vie — tels que naissance, mariage et mort — ainsi qu'aux anniversaires liés aux dates du calendrier ou dans la médecine populaire ³⁵. Cette situation s'explique par la continuité organique ayant un passé au-delà de l'histoire, par la participation ininterrompue de la culture paysanne roumaine à « l'édifice spirituel du néolithique ». D'après les reconstitutions archéologiques cet édifice spirituel prit consistance dans plusieurs « zones nucléaires » : l'Amérique centrale, le Proche-Orient, l'Asie du Sud-Est, l'Inde et l'Europe ³⁶. Mais en Europe, la plus ancienne des civilisations archaïques se constitua dans la zone du Sud-Est, parallèlement à celle du Proche-Orient, dénommée par Marija Gimbutas « *Old European Civilization* » attendu qu'elle se situe entre 7000 et 3500. C'est dans le cadre de cette civilisation que s'inscrit aussi la première représentation connue de la colonne cosmique ³⁷. Il s'agit de deux colonnes dont l'une de deux mètres et une autre plus petite, découvertes par Vladimir Dumitrescu dans un petit temple, à Căscioarele (à 60 km sud de Bucarest), attestant ainsi l'existence d'une activité rituelle se rattachant au pilier cosmique ³⁸. Dans l'espace géographique roumain furent érigées, à Căscioarele et à Tg. Jiu, la première et la dernière colonne cosmique ; leur coprésence à une distance de 350 km en ligne droite n'est pas due à une simple coïncidence mais à une trajectoire spirituelle millénaire que nous ne saurions situer autre part que dans

les traditions de l'univers rural roumain et surtout dans la force de ces traditions. La continuité historique du peuple roumain dans un espace marqué par la plus ancienne et la plus vigoureuse culture du néolithique en Europe explique pourquoi la culture villageoise roumaine garde dans une forme vive et moins fragmentée que partout en Europe le symbole de la colonne cosmique. Afin de nous rendre compte de l'ampleur de ce symbole dans la vie spirituelle du peuple roumain il suffit de parcourir le matériel archéologique, ethnographique et folklorique existant à ce sujet. Englobant au début dans la masse neutre de toutes les croyances, superstitions ou pratiques de l'univers rural roumain, ce symbole n'a pu révéler son importance et ses significations centrales dans la spiritualité archaïque du peuple *qu'après avoir été restauré dans notre conscience culturelle par Brăncuși*. Dans l'essai de récupérer les significations de la *Colonne* de Tg. Jiu on s'est dirigé vers les « sources populaires de l'art de Brăncuși » et la confrontation de cette dernière non seulement avec les piliers des maisons paysannes mais aussi avec les piliers funéraires (D. Dancu et C. Irimie, 1964). L'intérêt pour cet univers de valeurs et de significations qui jusqu'alors étaient demeurées enfermées dans les comptes rendus de nature strictement descriptive des ouvrages de spécialité s'éveilla d'un seul coup. L'ouvrage de R. Vulcănescu sur la « Colonne du Ciel » ³⁹ est une démonstration de plus de ce processus de réverbération culturelle provoqué par la *Colonne* de Brăncuși ; l'ethnologue roumain est le premier à reconsidérer, en un ensemble unitaire, la présence de la colonne dans l'archéologie, les multiples rites et pratiques se rattachant au cycle de la vie et à celui des saisons, aussi bien qu'à d'autres pratiques magiques (y compris médicales et judiciaires). Cet inventaire a pour but, ainsi qu'il en résulte de la post-face du livre, d'esquisser l'un des thèmes majeurs de la mythologie carpatobalkanique qui « culmine en une apothéose créatrice, dans le contexte de la culture moderne, en ce chef-d'œuvre plastique d'essence nationale et de valeur universelle : *La Colonne sans fin* de C. Brăncuși » ⁴⁰.

Pour l'auteur de la monographie *Coloana Cerului* le thème respectif appartiendrait à une mythologie végétale, sur laquelle il insiste tout particulièrement. À cette mythologie végétale se seraient par la suite ajoutés des éléments mythologiques ouraniens et chthoniens, constituant de la sorte une « mythologie végétale bipolaire ». Mais, en fin de compte, le postulat de cette mythologie végétale révèle trop peu de la trame de significations du symbole et mène à une subordination absolue du pilier et de son symbolisme à celui de l'arbre, le pilier étant une simple stylisation de ce dernier. La relation entre l'arbre cosmique et la colonne, considérée comme une relation de filiation n'est pas une théorie propre de R. Vulcănescu, ayant été soutenue, dans le cas de l'Inde, par exemple, par J. Przyluski et J. Auboyer. Même si le symbolisme de l'arbre, tout comme celui de la montagne cosmique peut se superposer à celui du pilier, les deux ne sont — ainsi que précisait M. Eliade — que les formes mythiques plus élaborées de celui-ci⁴¹. L'arbre cosmique appartient aux cultures agricoles, où il figure les rythmes cosmiques, le renouvellement périodique du monde, dont le mystère est exprimé en un langage emprunté à la vie végétale, alors qu'il est probable que « le symbolisme de l'axe cosmique précède — ou est indépendant — des civilisations agricoles, puisqu'ils se trouve dans certaines cultures arctiques »⁴². Si l'on peut supposer une relation phylogénétique entre le pilier et l'arbre, étant donné que les piliers en bois sont sculptés dans le tronc d'un arbre, l'existence de la montagne cosmique dans la mythologies et les cosmologies orientales est une autre preuve que le symbolisme de l'*axis mundi* n'est pas dominé par une seule image, végétale. Le pilier, l'arbre et la montagne sont des images autonomes et la pensée mythique recourt à chacune d'elles, afin que d'une conjugaison des images elle puisse mieux percer le mystère cosmogonique suggéré par celles-ci. Une inscription du temple indien de Deopara (XI^e siècle) illustre cette conjugaison des images : « Ce Maître de la Terre a édifié pour Pradyumneśvara (le dieu de l'Amour) un temple altier comparable à la montagne

centrale où repose à midi le soleil <...> C'est la montagne centrale pareille à un tronc dont les branches seraient les régions cardinales <...> C'est l'unique pilier soutenant la Maison des Trois Mondes et c'est la seule digne de mention (*litt.* la seule à retenir), d'entre toutes les montagnes⁴³ ». Nous retrouvons en fait, dans cette description, le processus même d'amalgamation des images qui traduisent l'*axis mundi* et, comme telle, elle pourrait servir de modèle pour le style du discours herméneutique dans le cas de l'œuvre brancusienne, où l'on a eu recours au même processus de conjugaison des images.

L'image de la colonne ne saurait être réduite à un seul registre cosmique, comme serait celui végétal, parce que en tant que symbole cosmogonique majeur il participe en une même mesure non seulement au registre ouranien et chthonien mais aussi à celui aquatique, au symbolisme de l'espace et du temps, à celui de la lumière. À défaut de références au mythe cosmogonique il apparaît difficile de restituer le sens unitaire de la Colonne dans l'ensemble de tous les registres cosmiques.

Dans le cas d'une image symbolique aussi universelle qu'est la colonne du ciel, vu que dans le contexte culturel roumain les données mythiques manquent, le recours à des traditions qui conservent la mythologie respective nous semble inexorable ; la mythologie indienne confère du sens aux fragments de la tradition mythique conservés en Roumanie plus que tout autre essai de restitution sémantique strictement contextuelle, interne. En consultant la mythologie indienne de la colonne il devient évident que le symbolisme de la lumière a un autre poids que celui qui lui a été attribué. Pour R. Vulcănescu la présence de la lumière est un événement tardif dans l'évolution du symbolisme de la colonne, se rattachant exclusivement à la mythologie du soleil : « le mythe de l'arbre cosmique a fini par devenir une narration solaire »⁴⁴. Dans l'état actuel de la science des mythes on fait une nette distinction entre les mythes de la lumière et ceux solaires. Les mythes proprement dit solaires, qui impliquent la prééminence et la solarité des divinités suprêmes, se rattachent au culte

de la souveraineté historique, par le déplacement des significations beaucoup plus complexes détenues par le soleil dans la pensée archaïque⁴⁵, or, en Roumanie, un pareil culte n'a même pas existé, ce qui prouve que l'association du soleil avec la colonne est indépendante de la souveraineté historique. Le même fait est illustré aussi dans la mythologie védique où, ainsi que souligne P. Mus, « il n'y a pas de mythes solaires. Il n'est de mythe que cosmique », le véritable dieu étant l'ordre cosmique dont le Soleil n'est qu'un reflet⁴⁶. La présence des emblèmes solaires au sommet de la colonne rituelle indienne — à tous points symétrique aux représentations roumaines — ne tient pas d'une mythologie ou d'un culte solaire proprement dits, mais du symbolisme spatio-temporel dominé par la lumière, donc par sa verticale zénithale marquée seulement par le soleil à certaines dates de l'année : « Le passage de l'astre n'est qu'une date et l'occasion d'un certain accord cosmique : ce qui prime c'est la conception d'un sommet du monde, d'un "pôle magique" du ciel, où l'astre se montre à des intervalles réglés, mais qui a sa valeur propre »⁴⁷. Le pilier nous indique avec précision le passage du soleil au zénith, ce fait ne se produisant qu'aux équinoxes d'automne et de printemps, dates auxquelles le symbole de la colonne « se trouve en accord avec la nature » et acquiert alors incontestablement toute sa valeur⁴⁸. Dans cet accord entre symbole et nature réside, croyons-nous, la raison de la présence des piliers dans le cadre des fêtes d'automne et de printemps, tant en Roumanie qu'en Inde ; en ces moments cycliques de l'année, le pilier acquiert son symbolisme plénier, en conformité avec sa fonction cosmogonique de pilier de la lumière transcendante émanée du « sommet du monde » ; c'est le moment où, ainsi que nous lisons dans l'inscription de Deopara, au-dessus du pilier-arbre-montagne « repose à midi le soleil ». On peut affirmer avec quasi certitude que le grand artiste a eu non seulement l'intuition implicite de ce symbolisme ascensionnel complexe de l'espace dominé par la verticale de la lumière transcendante, mais que, en fin de compte, il a dû

prendre explicitement conscience de ce symbolisme. Brâncuși a pris explicitement conscience de ce symbolisme au moment où ses grands thèmes artistiques — la colonne, l'oiseau et l'œuf — devaient constituer à Indore un temple dans l'esprit de l'architecture sacrée indienne, telle que la résume l'inscription de Deopara. En anticipant sur l'articulation du symbolisme artistique brancusien avec celui de la cosmologie indienne dans le « Temple de la Méditation » qu'il avait projeté, nous retiendrons un seul détail de l'ensemble que nous allons aborder plus bas. Il s'agit de l'orifice circulaire dans le plafond du temple ovoïde, le seul qui — en dehors de la porte souterraine d'accès — constituait une communication avec l'extérieur dans cette structure architectonique close. Ainsi qu'atteste H.-P. Roché, qui a servi de médiateur à l'idée de la construction du temple d'Indore, cette ouverture était disposée de manière « que l'Oiseau d'Or fut frappé en plein par le soleil à midi, à travers le trou circulaire du plafond, tel jour sacré de l'année ». L'une de ces fêtes religieuses indiennes marquant l'accord équinoxial entre le pilier et la position zénithale du soleil est celle connue sous le nom de *Indradhvaja*, « L'Étendard d'Indra », pratiqué naguère partout en Inde et de nos jours seulement dans certaines régions. En lisant la description de cette fête de la colonne, telle que nous la relate aussi Jeannine Auboyer⁴⁹, nous trouvons des coïncidences remplies de grandes significations avec la fête roumaine du « Pilier de Sîmedru » qui a lieu au début de l'automne⁵⁰. À cette occasion, tant en Inde qu'en Roumanie on choisissait dans la forêt un arbre, on l'abattait et on l'ébranchait, ensuite on le portait en procession pour l'ériger dans l'enceinte du village, en Roumanie, sur la place principale, en Inde, orné « de bannières blanches, de clochettes, de guirlandes et d'écharpes chatoyantes, de fils de bijoux et de grappes de fruits variés » (J. Auboyer), « de rubans aux couleurs vives et de fruits » (R. Vulcănescu) ; dans les deux cas suivaient des réjouissances populaires avec chansons et danses. La principale distinction intervenait dans le traite-

ment *post festum* infligé au pilier ; alors qu'en Roumanie il était brûlé, en Inde il était arrosé avec de l'eau camphrée et, le 7^e jour, il était « descendu et conduit à la rivière où on le confiait au fil de l'eau ». Le pilier équinoxial roumain semble être plus ancien que son éponyme, Sîmedru (St. Dèmètre) ; son premier éponyme a dû être une divinité cosmogonique d'un type similaire à celui du dieu Indra.

L'accord entre le pilier, en tant que symbole et le soleil en tant qu'indice d'un certain moment cosmique, est plus directement exprimé dans la conjugaison du pilier avec l'image de la roue qui, on le sait, exprime le soleil dans sa position zénithale. Cette image, présente en Inde dans le sacrifice védique, où le pilier sacrificiel (*yûpa*) était surmonté d'une roue (*caṣāla*) en bois ou d'une roue en farine trouve son équivalent aussi chez les Roumains. Nous nous référons au premier chef à certains piliers équinoxiaux appelés « la roue de feu » ; ces piliers avaient à leur extrémité supérieure une roue en verges tressées avec de la paille, à laquelle on mettait le feu⁵¹.

Outre ces piliers équinoxiaux, la conjugaison de la roue avec les substituts de l'axe du monde nous la retrouvons aussi dans les rites roumains de passage. Ces substituts, qu'il s'agisse du pilier ou de l'arbre (avec l'épithète « d'étendard », de « lance », de « flèche », etc), tant au mariage qu'à l'enterrement, sont le plus souvent pourvus à leur bout d'une image circulaire, analogue au *caṣāla*, qui surmonte les piliers sacrificiels védiques. Le fait que le *caṣāla* peut également consister en une roue en farine rend l'analogie encore plus étroite, en nous permettant de le rapprocher des *colaci* (pains en forme de roue) de Roumanie et de comprendre de la sorte la grande importance qui leur est attribuée dans les rites de passage de ce pays.

La pratique consistant à porter le *colac* de mariage planté au bout d'une lance qui, ainsi que nous verrons, est une des images de l'axe du monde, suggère comme symbolisme du *colac* le soleil, dans sa position zénithale. Artur Gorovei, lequel a décrit la coutume du *colac* porté au bout d'une lance⁵², consigne aussi une croyance

populaire ayant trait à la signification du *colac*, croyance qui confirme l'exégèse basée, jusqu'à présent, seulement sur le symbolisme comparé des structures ; nous la transcrivons, comme étant particulièrement importante pour l'ensemble du problème : une semaine après la noce « les jeunes gens portent aux parents des *colaci*, c'est-à-dire trois pains qui représentent les trois piliers sur lesquels s'étaie la terre »⁵³. Le fait qu'il ne s'agit pas du pilier central mais de piliers secondaires n'est pas pour déplacer la signification, ces piliers n'étant que des répliques du premier et appartenant à une cosmologie dérivée du même thème mythique.

Nous retiendrons de l'appellation indienne de la fête équinoxiale du pilier cosmique l'épithète « d'étendard », car nous le retrouverons fréquemment tant dans les représentations indiennes de la colonne que dans les équivalents de la colonne des rites de passage, tels que « l'étendard de mariage » ou « l'étendard du mort » que nous venons de mentionner. Le symbolisme révélé par cet épithète est très précis, surtout lorsqu'il est confronté avec les autres épithètes de la colonne dans les rites funéraires où le sapin ou le pilier est appelé tantôt « lance », tantôt « flèche » du mort. La synonymie « flèche », « lance », « étendard », lorsqu'il s'agit de qualifier le pilier cosmique et ses substituts, nous la retrouverons en Inde dans une distribution plus ample et à la fois explicite, ce qui permet d'élucider le sens de synonymies roumaines. Le ritualisme insiste sur ces images qui expriment la fonction dynamique ascensionnelles de la colonne du mythe cosmogonique, au moment où celui-ci a séparé le ciel et la terre, et non seulement sur sa fonction statique, cosmologique, d'étayage de la voûte céleste ; pour mettre en évidence ce fait, la plus privilégiée des illustrations nous est offerte par une incursion, même sommaire, dans le ritualisme védique.

De la morphologie complexe du ritualisme védique qui comprend aussi bien les sacrifices solennels que ceux domestiques, nous allons détacher quelques éléments centraux dégageant les significations générales de l'acte rituel, plus évidentes et plus explicites que dans tout autre système rituel. Si tout rite

est, comme l'a souligné à maintes reprises M. Eliade, un acte qui invoque ou reproduit un scénario cosmogonique, dans le sacrifice védique nous retrouvons reproduite l'idée de la cosmogonie expansive, la séparation du ciel d'avec la terre par l'intervention de la colonne cosmique. Le symbolisme ascensionnel de cette genèse coïncide avec le sens ultime du sacrifice védique, l'ascension au ciel et le retour sur terre. Ainsi que nous en informe un texte fondamental : « (Le sacrifiant) s'élève dans le monde céleste ; celui qui ne redescendrait pas dans ce monde (terrestre) il irait au-delà de la condition humaine (*atījanam*) ou qui deviendrait fou » (*Maitrāyaṇī-saṃhitā*, IV, 4, 10). L'ascension se fait avec précaution, par étapes, jusqu'à la dernière, qui est toujours le soleil, et avec la même précaution on parcourt les mêmes étapes sur le chemin de retour (*Aitareya-brāhmaṇa*, XVIII, 7), le retour sur terre équivalant à la fin du sacrifice. L'offrande animale ou végétale — en tant que substituts de la personne du sacrifiant — s'identifie au point de vue symbolique avec les deux structures architecturales du sacrifice védique représentés par l'autel (*vedi*) et le pilier sacrificiel (*svaru*) (dans les textes les plus anciens, et plus tard *yūpa*). L'autel et le pilier apparaissent comme des éléments distincts seulement dans la mesure où ils sont affectés à des offrandes différentes, le premier à celles végétales, le second à celles animales, bien que leur symbolisme fût unitaire ; nous pourrions même affirmer que l'image de la colonne domine celle de l'autel, même si cette dernière a une morphologie plus complexe et implicitement un sémantisme plus diversifié. En tant qu'instrument qui participe à la projection de l'individu dans l'essence sacrée de l'univers, l'autel doit contenir, inscrits dans sa forme, aussi bien l'univers avec tous ses éléments spatio-temporels (représentés par la disposition et le nombre des briques) que l'individu dans son hypostase ascensionnelle. L'individu était présent, en premier lieu, par l'élément magique de son être, par son hauteur : la hauteur de l'autel était sept fois plus grande que celle du sacrificateur. L'autel reproduisait soit la forme humaine, soit celle

d'un oiseau ou l'« ombre » de ceux-ci⁵⁴, l'oiseau n'étant que l'individu dans son ascension verticale, ainsi qu'il est directement spécifié dans *Taittirīya-saṃhitā* (V, 4, 11) : « Celui qui souhaite le ciel doit construire un autel en forme de faucon, puisque c'est le faucon qui, de tous les oiseaux, vole le mieux ; devenu faucon, il (le sacrifiant) vole au ciel ». La même idée dans le *Pañcaviṃśa-brāhmaṇa*, V, 3, 5 : « de même que *śakuna*, le sacrifiant devenu oiseau s'élève vers le monde céleste ». L'ascension symbolique vers le ciel a lieu par l'intermédiaire du feu sacrificiel qui consomme l'offrande consacrée, substitut du sacrifiant. Le feu sacrificiel est, cependant, une réplique de Agni, le dieu du feu (en sanskrit *agni* signifie « feu »), celui qui est médiateur entre terre et ciel, le véhicule des offrandes. Agni est le « Faucon céleste » (*Rg-veda*, VII, 15, 4), l'« Oiseau divin » (I, 164, 52), l'« Oiseau d'or » (I, 35, 7) et lorsqu'il embrase le bois du bûcher sacrificiel, le feu est comparé à l'oiseau qui se pose sur l'arbre, les flammes étant, elles-aussi, comparées à des oiseaux, à des faucons⁵⁵. Mais Agni s'inscrit dans le symbolisme ascensionnel, aussi par d'autres métaphores : en tant que feu du sacrifice il soutient, par la flamme et la fumée qui s'en élève, la voûte du ciel (*Rg-veda*, III, 5, 10 ; 4, 6 ; IV, 6, 2), réitérant de la sorte, à l'occasion de chaque sacrifice, la fonction cosmogonique du dieu Agni qui a séparé et a étayé le ciel au-dessus de la terre (*ibidem*, I, 67, 5 ; 8, 3) s'identifiant directement à une colonne (*ibidem*, IV, 5, 1). La même interprétation cosmogonique nous explique pourquoi dans leur grande majorité les sacrifices ont lieu à l'aube, au moment de la cosmogonie quotidienne, lorsque les colonnes de feu s'allument et s'élèvent en même temps que celles des aurores. Même sans avoir parcouru dans sa totalité le sacrifice du feu, nous sommes à même de nous rendre compte dès à présent que le répertoire de Brâncuși ainsi que son orchestration se retrouvent dans le rituel védique dans lequel les formes et les structures sacrées transfèrent leurs vertus, voire même s'identifient afin d'en augmenter la force métaphorique. Agni et ses

épithètes « oiseau de feu », « oiseau d'or » et « oiseau divin » — épithètes qui, en somme, expriment l'individu, plus précisément la lumière de sa conscience, dans son élan d'élévation vers la zone de la réalité suprême — appartiennent en une même mesure à la mythologie brancusienne et à celle védique.

Afin d'élargir le commentaire indien à l'œuvre de Brâncuși vers l'univers folklorique roumain, nous nous arrêtons à une autre épithète d'Agni du sacrifice védique. Il s'agit de l'épithète de l'« étendard », synonyme de celui de l'« oiseau » et de « pilier cosmique ». Agni est appelé « étendard du sacrifice » (*Rg-veda*, I, 113, 19; III, 3, 3; III, 10, 4; V, 11, 2) et « étendard divin » (*ibidem*, I, 27, 12); il est comparé aux « étendards des aurores » (*ibidem*, X, 91, 5) en tant que « étendards de l'immortalité » (III, 61, 3), puisqu'il suggère l'acte de l'élévation de la lumière, soit celle du feu sacrificiel, soit celle du soleil; le transfert sémantique du processus d'élévation à celui de l'étendard est confirmé par le *Rg-veda* (IV, 13, 2), lorsqu'on y compare le geste de l'élévation de la lumière sur la voûte céleste par le dieu Savitar à celui du guerrier qui élève son étendard. Au demeurant, le terme *ketu*, « étendard », a en même temps l'acception de « signe » (à l'instar du latin *signum*, « signe » et « étendard ») ainsi que celle de « lumière », « rayon de lumière ».

La propriété ascensionnelle explique la synonymie entre « étendard » (*dhvaja*) et *lînga* (*membrum virile*), synonymie qui est corrélée avec les représentations phalliques du pilier cosmique de l'hindouisme: le dieu Siva, dans l'hypostase de *lîngodbhâvamûrti* apparaît telle une « colonne de feu sans fin »⁵⁶. L'épithète « étendard » nous l'avons déjà rencontré, à l'occasion de la confrontation du pilier équinoxial en Roumanie et en Inde, où il est appelé « étendard de Indra » (*Indradhvaja*). Afin de comprendre la signification profonde de l'étendard dans les rites roumains de passage, la référence au domaine indien nous semble avoir une grande importance puisque en Roumanie il y a, comme nous venons de le dire, aussi bien « l'étendard de mariage » que « l'éten-

dard du mort ». De l'ouvrage de R. Vulcănescu il ressort a priori que les étendards sont dans le folklore roumain des substituts de la colonne du ciel; préoccupé néanmoins par la signification circonstancielle de l'étendard, l'auteur, tout comme dans le cas d'autres substituts, perd de vue ou, en tout cas, restreint la signification mythique à celle végétale. Ainsi « l'étendard de mariage » était une autre facette de la dendrolâtrie locale, un simulacre rituel de l'arbre cosmique, servant, tout comme la « massue de mariage », d'insigne relatif au lien exogamique entre les communautés familiales qui entraient en relations de parenté⁵⁷. À cette même explication de l'« insigne » se rallie aussi I. Pogorilovski lorsqu'il affirme « nous pensons à l'appellation d'étendard que l'on donne au sapin du mort, par une claire analogie avec l'étendard annonciateur du mariage »⁵⁸. En effet, l'épithète respective peut être difficilement comprise lorsque le symbolisme de l'axe du monde se limite uniquement à son image végétale. La raison du qualificatif d'étendard donné aux substituts de la colonne cosmique dans les rites de passage des Roumains ne saurait faire abstraction de la signification de l'étendard du champ symbolique du ritualisme védique. Dans les deux contextes, la raison de l'épithète se trouve dans l'intention ascensionnelle du rite. Même en nous limitant au contexte roumain, la signification ascensionnelle de l'étendard est confirmée aussi par les synonymies avec d'autres images ascensionnelles; l'étendard du mort était encore appelée « lance » ou « flèche » du mort; quant à l'étendard des rites matrimoniaux, il était l'équivalent de la massue qui devait être lancée dans l'air par le marié, durant la cérémonie. De même, dans le rite du mariage, les valeurs ascensionnelles des emblèmes du pilier cosmique sont confirmées aussi à travers la pratique comportée par le pilier de mariage dans certaines régions de la province d'Olténie; l'ascension était matérialisée par une coutume soumettant le marié à l'épreuve de l'escalade du pilier respectif, et cette coutume a été décrite avec de copieux détails par R. Vulcănescu⁵⁹. Du reste, d'après des

informations personnelles, unanimement attestables dans cette même zone (Cărbunești), l'acte ascensionnel pouvait consister en l'obligation du marié de grimper jusqu'à la cime d'un grand arbre pour y chercher l'étendard de mariage.

La présence du pilier et de l'arbre dans les rites matrimoniaux et funéraires indiens est un problème trop vaste pour être abordé ici. Nous retiendrons néanmoins, comme un fait significatif, qu'à la différence de ce qui arrive en Roumanie, où l'image du pilier mythique s'est perdue, étant seulement suggérée à travers des épithètes et des gestes rituels, en Inde cette image s'est conservée et le pilier de mariage garde la même appellation que son archétype, étant dénommé Pilier cosmique (*Śtambha* synonyme de *Skambha*). Naguère, de même qu'en Roumanie, on érigeait un haut pilier en bois cinq jours avant le mariage, pratique perpétuée de nos jours encore dans certaines régions (Gujarāt, Mahārāṣṭra) sous une forme miniaturisée, telle que le *maṇistambha*, « le Pilier cosmique joyau », présent durant la cérémonie ⁶⁰.

Quant aux épithètes d'« étendard », « lance » et « flèche » de l'emblème de la colonne en Inde, elles sont matérialisées non seulement dans le pilier de l'étendard d'Indra mais aussi dans les piliers de l'architecture religieuse. Dans la structure des temples hindouistes du sud de l'Inde, telle qu'elle a été décrite par C. G. Diehl, figure un « pilier de l'étendard » (*dhvajastambha*) situé en face de l'autel (*garbhagrha*); il est considéré comme représentant Śiva sous l'aspect de la colonne sans fin de feu (*lingodbhāvamurti*). Sa qualité d'être infini est marquée par le fait que, lorsque le pilier est situé dans une enceinte recouverte, il doit pénétrer à travers le toit. Les jours de fête on hisse un étendard sur le pilier. C. G. Diehl donnait encore ce détail intéressant : le terme « fête » (*utsava*) est glossé dans les textes hindouistes comme *udbhūta sṛṣṭiḥ*, « la création reproduite », ce qui fait ressortir la signification ultime des fêtes, leur nature cosmogonique ⁶¹. La relation entre l'étendard fixe, comme l'est celui des temples, et l'étendard mobile avait été prise en

considération par J. Przyluski ⁶². Le savant polonais ne se référait pourtant pas à l'étendard des temples indiens qui manque dans son ample inventaire des types et des équivalents d'étendard; comme étendard fixe il cite la colonne de Besnagar, appelée « l'étendard de Garuḍa » (*Garuḍadhvaḥ*), Garuḍa étant l'oiseau solaire du dieu Viṣṇu, situé au sommet de la colonne. L'étude du savant polonais a le mérite de suggérer pour la première fois par une approche comparative le lien entre l'étendard fixe à signification strictement religieuse et l'étendard mobile porté dans les batailles; ce rapprochement nous semble intéressant, l'étendard mobile pouvant être parfois une simple lance et confirmant par là la synonymie colonne-étendard-lance, en tant qu'objets à la fois culturels et armes de combat. La fonction guerrière de la colonne est impliquée dans le mythe d'Indra, personnage à la fois guerrier et cosmocrator, son geste cosmogonique de séparer le ciel et la terre par la colonne étant en définitive un geste d'essence violente, essence exprimée par le meurtre de Vṛtra. Par ailleurs, ainsi que Stella Kramrisch en avait fait la remarque, à propos du mythe d'Indra, l'étendard de lutte de celui-ci était synonyme au point de vue mystique avec *Skambha* ⁶³. Le pilier cosmique devient ainsi symétrique et même synonyme de *vajra*, « la foudre », l'arme qui tua Vṛtra et les démons. Dans le cadre des mêmes synonymies guerrières de la Colonne s'inscrit aussi la massue, souvent homologuée dans l'iconographie indienne avec la foudre (*vajra*) de Indra ⁶⁴.

Il n'est donc pas surprenant que la massue des souverains indiens scythes, de la dynastie des Kuṣāṇa, ait une morphologie commune avec les autres représentations de la colonne cosmique. Comparée à la colonne de Besnagar — donc à la première colonne-étendard — ainsi qu'aux colonnes des temples Gupta, la massue de Kaniška présente, ainsi que remarqua pour la première fois M. Mariottini Spagnoli, les mêmes traitements formels, étant remplie de la profonde signification métaphysique de la colonne. Dès lors, la massue du souverain scythe présente, allant du bas vers le haut, plusieurs

segments nettement délimités par des anneaux circulaires, segments différenciés par leur section : octogonale à la base, cette section comptera successivement 16, 32 côtés pour devenir finalement cylindrique vers le sommet⁶⁵. Dans cette géométrie, qui réalise en fait le passage du carré (le piédestal de la colonne Besnagar étant carré) vers le cercle, s'exprime, tout comme dans le *mandala*, la dialectique de ces deux formes géométriques, ciel-terre, un-multiple, non-manifesté-manifesté.

La synonymie des simulacres de la Colonne présents dans les rites roumains de passage, attestés par de nombreuses et, du reste, courantes pratiques folkloriques (pilier, étendard, massue, lance), est ainsi justifiée dans le contexte indien par les significations métaphysiques du mythe ; quant au quatrième élément, la lance, pour des raisons qui tiennent de l'économie de l'exposition, nous y reviendrons lorsqu'on va considérer le symbolisme du *stūpa* et du temple d'Indore.

Ce cortège des images ascensionnelles qui fit irruption dans les hymnes dédiés à l'autel et au feu sacrificiel n'est point un simple jeu imaginatif de la poésie védique mais la manifestation d'un certain champ symbolique que nous retrouverons matérialisé ou gestuellement et verbalement invoqué en liaison avec un autre élément important du sacrifice védique, le pilier sacrificiel (*svaru, yūpa*).

Svaru, le plus ancien des termes pour désigner le pilier rituel, dérive de la racine verbale *SVAR*-« briller », ce qui explique aussi ses significations secondaires de « lumière du soleil », « flèche », se rattachant de la sorte, par son sémantisme, à la lumière ascensionnelle. C'est pourquoi, à l'instar de l'autel du feu sacrificiel, les piliers qui brillent grâce à la liqueur sacrée du *soma* versée sur eux seront évoqués comme des essaims d'oiseaux de la lumière, afin de rendre la splendeur de l'aurore⁶⁶.

Nous retrouvons par conséquent, dans les représentations du pilier sacrificiel, les mêmes comparaisons et métaphores ayant trait à la flèche, à l'oiseau et à l'aurore que celles occasionnées par l'autel du feu. En tant que création

iconique, le pilier auquel est attachée la victime animale, celui sur lequel on verse le *soma*, matérialise d'une façon encore plus éloquente l'expérience ascensionnelle de l'individu qui institue le sacrifice. Le pilier, tout comme l'autel du feu, était le substitut sacré de l'individu représenté ici par la victime animale : pendant l'acte rituel — d'ascension au ciel et de retour sur terre — l'individu devenait dieu (*deva*) de même que les piliers sacrificiels étaient des dieux et, en tant que tels, allaient aux dieux (*Rg-veda*, VIII, 8, 6 ; 9). Si dans le sacrifice du feu l'individu se confondait avec l'autel et le dieu Agni, ici il se confondait avec le pilier rituel ; cette homologation se traduisait symboliquement, de même que dans le symbolisme de l'autel, par la corrélation des dimensions : la hauteur du pilier devait être égale à celle du sacrificateur (*Āpastambaśrauta-sūtra*, VII, 2, 13).

La même égalisation entre la réplique rituelle de la colonne cosmique et l'individu nous la retrouvons aussi dans les cérémonies roumaines nuptiales ou funéraires, où le sapin doit correspondre comme hauteur et même comme âge au marié ou au mort⁶⁷. Au demeurant, la première colonne, aussi, celle de Căscioarele, avait une hauteur d'environ 2 mètres, ce qui concorde avec sa fonction rituelle.

Cette correspondance entre la taille humaine et les dimensions de la colonne rituelle est, ainsi que nous le font clairement comprendre les textes indiens, une conséquence du principe même structurant du sacrifice : le sacrifice aussi bien que la colonne sont un accès vers le monde de l'au-delà, un « pont » ou une « échelle », ainsi que l'on spécifie à propos du pilier sacrificiel dans *Taittirīya-saṃhitā* (VI, 6, 4, 2), un instrument qui lie et, en fin de compte, fait coïncider la finitude de notre monde avec l'infini. Les prémisses de cette coïncidence se trouvent dans le fait que l'infini se manifeste dans le fini, que le dieu Prajāpati, divinité suprême, est en même temps « limité et illimité », de même que la colonne cosmique qui le symbolisait était l'« illimité dans le limité ». Ainsi que spécifie le *Śatapatha-brāhmaṇa*, le sacrifice est, d'une part, identique à Prajāpati dans cette hypos-

tase antinomique d'être à la fois limité et illimité (XIV, 1, 2, 18) mais d'autre part, ainsi qu'affirme le même texte, le sacrifice est identique à l'individu, tel qu'il est défini par ses propres limites, « le sacrifice est l'homme, l'homme étant celui qui l'accomplit ; chaque fois qu'il est accompli, le sacrifice est à la mesure de l'homme, dès lors le sacrifice est l'homme » (I, 3, 2, 1).

La représentation de l'infini comme finitude présuppose donc l'idée de mesure, l'homme étant l'étalon de cet acte de mesurage. La représentation de l'infini ainsi que son expérience directe ne sauraient se priver de cet étalon. La *Colonne* de Brâncuși est à la fois une œuvre d'art, mais non moins une réplique de la colonne mythique, une réplique similaire à toutes les répliques rituelles ; aussi garde-t-elle dans sa structure la mathématique de la colonne rituelle : « Ainsi que l'ont relevé les récentes recherches de quelques architectes — constate Dan Hăulică — les mesures mathématiques de la colonne offrent d'ailleurs des surprises vraiment significatives. Les éléments octaédriques, le module qui par sa répétition engendre ce rythme vertical, mesurent chacun 180 centimètres, donc juste la hauteur d'un homme »⁶⁸.

Située dans une zone commune au mythe, au rite et à l'art, la *Colonne* de Brâncuși n'offre pas seulement la preuve de la consubstantialité de ces trois domaines mais aussi une possibilité d'élargir la définition donnée par les romantiques à l'art et à la beauté : « Das Unendliche, endlich dargestellt ist Schönheit », qui, complétée par la signification de la *Colonne*, pourrait être reformulée : « La beauté est l'infini représenté comme fini, mais la mesure de l'infini c'est l'homme ». Cette vision de l'homme comme mesure de l'infini aurait évité dès le début une grande controverse du monde antique ; à Protagoras, qui affirmait que « l'homme est la mesure de toute chose », Platon avait répliqué : « ce n'est pas l'homme mais le dieu qui est la mesure de toute chose ». Cette controverse illustre à quel point le penseur de la cité grecque s'était détaché de la mentalité archaïque, dans laquelle l'individu pouvait être à la fois homme et dieu ; contenant en soi-même l'infini, c'est avec la

sacralité de l'infini qu'il mesurait le monde.

L'ātman, le soi siègeant dans l'espace intérieur du cœur, était la lumière intérieure consubstantielle à la lumière absolue et infinie. La lumière de l'absolu est l'oiseau d'or, ayant sa demeure dans le cœur et dans le soleil (*Maitrāyaṇa-upaniṣad*, VI, 34). Le chemin de l'homme vers l'absolu est un chemin du Soi (*ātman*) vers le Grand Soi (*Brahman*). *L'ātman* n'était pas seulement oiseau d'or mais aussi flèche, et le but qui devait être atteint était Brahman (*Muṇḍaka-upaniṣad*, II, 2, 4). Dans ce cortège d'images commun au rituelisme et aux Upaniṣad, qui définissent la conscience ascensionnelle comme oiseau d'or, flèche ou colonne, nous pouvons comprendre pourquoi, lorsque l'*Oiseau* et la *Colonne* de Brâncuși se furent amalgamés dans le *Coq*, il avait pu affirmer : « Le *Coq* c'est moi ». Brâncuși n'a pas dit, en général, « Le *Coq* c'est l'homme », mais s'est référé à soi, à une conscience qui en se prévalant de sa condition humaine s'engage dans l'ascensionnalité. Ce n'est pas assez d'être homme pour devenir une mesure de l'infini, encore faut-il être un homme qui aspire à l'infini.

IV. LA COLONNE, LE COUPLE ET LA PORTE

Le baiser est la première pièce d'art symbolique à travers laquelle, en rompant avec l'art de son temps, Brâncuși remontait vers les racines archaïques de la pensée plastique. Lui même, il qualifiait ce moment de rebroussement du chemin sur lequel il s'était engagé comme une révélation, comme un « chemin de Damas » ; c'est le moment où commence sa véritable carrière de sculpteur.

Ainsi que fut observé de la comparaison des successives versions de ce thème, par rapport à la première version parue en 1907, celle de 1910 — sous forme de stèle funéraire dans le cimetière de Montparnasse — différera par l'allongement de la dimension verticale qui lui conférait une silhouette de colonne, « *this columnar Kiss* », comme elle était qualifiée par S. Geist⁶⁹ ; de la

version encore plus stylisée de 1915, on devait arriver à une assimilation explicite avec la Colonne dans l'*Étude pour la Colonne du Baiser* de 1916 et, avant 1933, dans la *Colonne du Baiser* (« partie du projet pour *Le Temple de l'Amour* »). Il convient de retenir, comme particulièrement important pour la logique des images symboliques, le fait que le motif de la colonne est né en même temps que celui du couple, auquel il est solidaire. Étant apparue en tant que thème autonome, en 1909 ⁷⁰, la colonne est, par conséquent, secondaire à son synthèse avec le couple. Autour de 1910, en même temps que la transformation du couple en colonne, font leur apparition aussi les autres grands thèmes symboliques : l'ovoïde est présent dans la ligne de ses portraits et la *Maiastra* inaugure la série des oiseaux. *Le Couple*, *La Colonne*, *L'Œuf* et *L'Oiseau*, autant de thèmes quasi insolites dans le répertoire de la tradition artistique européenne et qui surgissaient ensemble dans la conscience de l'artiste décidant, par leur attraction sémantique et formelle, des voies de son art futur.

Le Baiser, cette réplique du Couple archétypal, est une tête de série non seulement dans la diachronie de l'imagerie brancusienne mais aussi dans celle de la pensée symbolique, étant une expression de l'*Urgrund* dans l'ontologie archaïque. Un commentaire pertinent en marge du *Baiser* nous semble être celui de Robert Knott, qui l'aborde dans le cadre du grand thème de l'androgynie comme expression de l'unité dans la dualité, de la coïncidence des contraires. Constatant que les deux figures enlacées deviennent une forme monolithe, un être unique avec un œil central, formé de la rencontre de leurs yeux ⁷¹, R. Knott nous dévoile la signification de l'abstraction symbolique impliquée par le processus de la stylisation. Il nous permet par là de comprendre comment l'image du plus concret des gestes du concret de la vie peut-elle être investie de la fonction d'exprimer symboliquement la suprême abstraction. Partant de cette interprétation, c'est difficile à comprendre que Sidney Geist ait pu — dans sa récente monographie dédiée au thème du *Baiser* chez Brâncuși ⁷², où il dresse l'inven-

taire des images du couple enlacé — ne pas suivre aussi le fil de la signification symbolique et métaphysique de l'acte érotique. D'autant plus que dix ans auparavant il avait opté pour une interprétation platonicienne du *Baiser* de Montparnasse, y voyant « le désir et la recherche de la totalité » ⁷³.

Ainsi s'expliquerait, croyons-nous, pourquoi dans ses confrontations si poussées, le critique américain passe sur le fait que dans la culture et l'art religieux indien, l'image du couple (*maithuna*, *mithuna*), le plus souvent dans une étreinte totale, comme chez Brâncuși, exprime l'idée de la fin de toute opposition polaire et, partant, la réalité absolue. Il est vrai que S. Geist fait en passant une mention des scènes érotiques des temples indiens, mais pas pour réaliser un rapprochement avec Brâncuși ni pour en invoquer leur sens métaphysique dès qu'il les qualifie d'« acrobaties érotiques ». Ce n'est guère la référence à l'érotisme des scènes du fameux temple de Konarak, où l'œil de l'occidental peut être dérouté par le polymorphisme d'un érotisme probablement exhaustif dans l'intention, qui pourrait s'avérer édifiante dans le cas du *Baiser* de Brâncuși, mais plutôt *maithuna*, telle qu'elle était illustrée dans les collections d'art bouddhique du musée Guimet de ce temps-là. S. Geist, qui connaît le retentissement qu'avait eu sur Brâncuși la fréquentation de ce musée ⁷⁴, se réfère uniquement à l'influence décelable dans le *Portrait de Mlle Pogany*, sans faire mention qu'au même musée il y avait des statues du bouddhisme lamaïque représentant la divinité sous sa forme dédoublée, les principes masculin et féminin en une étreinte érotique. Le couple respectif s'appelle en tibétain *yab-yum*, « Père-Mère » (Le père qui étreint la mère). Le guide du musée Guimet de 1905, date à laquelle se situent aussi les visites de Brâncuși, attestent l'existence de ces statues dans la vitrine n° 15 ⁷⁵.

Entre le *Baiser* de Brâncuși — celui de Montparnasse (1910), surtout, — et les statues lamaïques, l'élément majeur commun est la fusion complète des corps, réalisée, évidemment, par des moyens plastiques différents, nous dirions même opposés : alors que les couples lamaïques sont difficiles à dissocier

dans le dédale de leurs multiples têtes et mains, celui de Brâncuși se fond dans l'unité du bloc de pierre. Seul détail plastique commun est la position des mains lesquelles, sans contraction, restent symétriquement croisées, les paumes posées l'une sur l'autre (dans les deux cas avec la paume droite sur le dos de la main gauche), situées au milieu, à peu près au niveau de la région cervicale postérieure du partenaire; détail que Brâncuși aurait pu adopter, tout en le transposant dans un hiératisme non fonctionnel.

Le motif lamaïque du couple enlacé — *yab-yum* — tel qu'il est traduit plastiquement, représente, comme nous l'avons dit, l'expression la plus concrète de l'unité dans la dualité, de la coïncidence des contraires et, partant, du concept le plus abstrait de la pensée indienne. Ce concept était impliqué et exprimé dans les mêmes représentations érotiques, déjà dans la cosmogonie védique, par l'image de l'étreinte serrée du Ciel-Père et de la Terre-Mère, afin d'exprimer la réalité précosmogonique comme un état absolu, du non-manifesté, la cosmogonie équivalant à l'apparition de la dualité et de la contradiction. Dans les mêmes textes de la cosmogonie védique, l'idée de l'absolu, en tant que réalité non dialectique, était exprimée par le motif de l'androgynie, synonyme, en fait, avec le motif du couple primordial. La synonymie entre l'androgynie et le couple enlacé est fort nettement exprimée dans la *Bṛhadāraṇyaka-upaniṣad* (I, 4, 3) à propos de Puruṣa, l'être primordial, le texte décrivant de la sorte sa nature androgynie : « or, il avait l'ampleur d'un homme et d'une femme qui se tiennent embrassés ; il se divisa en deux ; de là furent l'époux et l'épouse. C'est pourquoi Yājñavalkya a dit : "Nous sommes individuellement (*idam*) chacun une moitié" ».

Le terme sanskrit *maithuna* renferme dans sa sémantique le schéma du symbolisme métaphysique du couple-monade : dérivé de la racine verbale *MITH-* qui exprime aussi bien l'idée de la « copulation », donc la coïncidence, que celle de l'opposition, par les sens de « lutter », « blesser », « tuer », le mot *maithuna* est à même d'exprimer la transcendance même de l'antinomie.

S. A. Dange pense que la représentation iconographique du Couple enlacé tout comme celle de l'androgynie présente en Inde dès le III^e siècle de n.è. doit être rapportée au motif du Couple divin *Indra-Indrāṇī*, tel qu'on le retrouve dans le *Śatapatha-brāhmaṇa* (X, 5, 2, 8, 9)⁷⁶. Dans ce texte et dans le même fragment, le terme *maithuna* a aussi bien le sens de couple divin, de moitié complémentaire de l'être, que celui d'accouplement. Ce qui constitue toutefois une coïncidence particulièrement intéressante par rapport au mode dont a évolué (en devenant abstrait) le motif du couple chez Brâncuși c'est le fait que dans le texte susmentionné le couple divin *Indra* et *Indrāṇī* est le couple des yeux. Le dieu et la déesse sont localisés chacun d'eux dans les deux yeux, respectivement la lumière de l'œil droit et de l'œil gauche. Se référant à *Indra*, le texte dit : « la compagne (*mithuna*) de celui-ci est la personne de l'œil gauche ; car la compagne est la moitié de l'être (...), les deux allant dans l'espace de l'intérieur du cœur s'accouplent ». Le même thème est repris dans la *Bṛhadāraṇyaka-upaniṣad* (IV, 2,2 — 3) : « *Indha* (le flamboyant), en vérité, est le nom de ce personnage qui apparaît dans l'œil droit ; il est, en vérité, *indha* mais on l'appelle *Indra* d'un nom mystérieux ; car les dieux aiment le mystère et ont en haine le manifesté. Quant à la forme humaine, qui apparaît dans l'œil gauche, c'est son épouse *Virāj* ; leur lieu de prière en commun est cet espace qui est à l'intérieur du cœur ». En superposant les deux textes, la *maithuna* accomplie dans l'espace intérieur du cœur, du premier texte, devient dans le second « prière en commun », donc acte de communion sacrée.

Cette union du couple, pareille à l'union de la lumière dans l'espace intime de la conscience absolue et en même temps lumière transcendante, c'est l'archétype même redécouvert par Brâncuși lorsque, approfondissant par stylisation et abstraction le thème du *Baiser*, il le réduit en fin de compte à la fusion des yeux dans la *Colonne*, donc dans l'emblème de la même lumière transcendante et de la même réalité absolue.

Du fait de ne pas tenir compte du thème du couple dans l'art indien ou dans celui de l'Inde extérieure, les exégètes de l'œuvre de Brâncuși n'ont pu se référer qu'à « l'austère symbole zodiacal des Gémeaux sur le portail de l'église Saint-Pierre de Tours du XVII^e siècle d'Aulnay, qui représente une presque invraisemblable coïncidence ⁷⁷. Afin d'approfondir le sens de cette « coïncidence » et en faire ressortir le côté « invraisemblable » seulement dans le cadre d'une recherche sourcière limitée uniquement à l'aspect historique de la répétition des motifs — et non, également, d'une recherche portant sur leur aspect symbolique — nous rappellerons les données indiennes : le symbolisme astrologique des Gémeaux est identique à celui du couple, ainsi qu'il en ressort du fait que le signe zodiacal des Gémeaux est nommé aussi *maithuna*. Cet enchaînement de multiples coïncidences nous incite à ne pas prendre une coïncidence pour un « hasard », un « pur accident », donc de la considérer depourvue de sens, lorsque nous refaisons l'histoire des thèmes symboliques ; dans l'expression symbolique d'un certain contenu, les coïncidences deviennent, par contre, révélatrices, à leur manière, aussi révélatrices que la possibilité de répéter une certaine expérimentation.

Avec le thème du *Baiser*, Brâncuși a pénétré pour la première fois dans l'aire d'un champ symbolique majeur — la magie duquel devait le retenir captif durant toute sa vie d'artiste — et la porte d'accès à cette aire aurait été, ainsi que le suggèrent les faits, le contact avec l'art indien, au musée Guimet.

La synthèse entre le couple et la colonne, ainsi que son intégration ultérieure, dans une synthèse plus large encore, entre la colonne, le couple et la porte, le chemin parcouru depuis le *Baiser* et la *Colonne du Baiser* jusqu'à la *Porte du Baiser*, furent déterminés par la logique du champ symbolique. Les diverses circonstances biographiques auxquelles se rattache l'apparition de ces synthèses sous la forme d'œuvres apparemment autonomes, le destin historique de ces dernières, peuvent être considérés en dernière instance comme une « manifestation » (dans le sens ma-

jeur, ontologique, de ce terme) du champ symbolique et de sa logique. La logique de ces synthèses, que nous pouvons surprendre dans le répertoire de l'artiste du XX^e siècle, nous la retrouvons dans les représentations symboliques de l'architecture indienne.

En remontant le cours des associations instituées par la logique du symbole et en faisant abstraction des divers commentaires suscités par la *Porte du Baiser*, nous nous arrêterons à la structure des portes sacrées indiennes, notamment aux portes d'entrée aux temples.

Bien que d'un polymorphisme tellement accentué qu'il serait difficile d'en trouver deux identiques, les portes sacrées indiennes présentent néanmoins, derrière cette diversité, quelques significations communes, fondamentales. Le déchiffrement de ces significations est suggéré surtout par les thèmes qui reviennent avec plus d'insistance comme un élément commun de l'expression symbolique. Parmi eux, la priorité revient, comme il était naturel, au pilier. Celui-ci marie les valeurs fonctionnelles architectoniques à celles symboliques qui décident finalement de leur structure plastique tout comme pour les portes roumaines de Maramureș ou de Gorj, où les piliers sont fortement individualisés, tant par leur dimensions que par les motifs « décoratifs » spéciaux, le pilier ou la colonne constitue dans la structure des portes indiennes l'élément le plus important : dans l'encadrement des portes (*dvārāśākha*) des temples, la colonne apparaît non seulement comme élément architectonique mais aussi comme motif formel en des répliques miniaturisées ; les montants de la porte sont parfois constitués de trois, cinq ou sept rangées de pilastres morphologiquement différenciés. La prééminence de la colonne dans la structure des portes indiennes est attestée aussi par les traités d'architecture (*vāstu-śāstra*, *śilpa-śāstra*) ; ainsi que remarquait M. S. Mate dans une étude dédiée à ce problème ⁷⁸, les respectifs traités, bien que donnant des indications précises à propos de la constitution des cadres des portes, ne mentionnent jamais l'architrave, se référant exclusivement aux montants des portes, aux « piliers-cadre » (*stambha-śākha*).

Les architraves des portes indiennes — tout comme celle de la *Porte du Baiser* — ne font que reprendre avec redondance, en une disposition horizontale, les thèmes des colonnes verticales.

Parmi les rares thèmes qui structurent constamment la morphologie des colonnes — en association avec d'autres motifs variables — se trouve aussi le thème du couple. Que les deux personnages soient ou non enlacés, les traités respectifs les désignent par *mithuna*, « couples », et quelques-uns vont jusqu'à prescrire de réserver à ces couples la marge extérieure du montant ⁷⁹.

La synthèse symbolique colonne-couple-porte, de la *Porte du Baiser*, non seulement se retrouve dans l'architecture sacrée de l'Inde mais elle est même canonisée par les traités de spécialité. Cette synthèse d'images qui nous est offerte par la *Porte du Baiser* et par les portes sacrées indiennes représente en fait la plus explicite des transpositions, la plus complète des illustrations plastiques d'un symbolisme latent en chaque portail, en chaque porte domestique. Il y a un symbolisme général de la porte en soi, qu'elle soit sacrée ou domestique, symbolisme institué par les paradoxes que suscite cette structure architectonique primordiale, toujours présente dans notre quotidien. Nous qualifions de paradoxale la structure et la fonction de la porte, puisqu'en elle sont supprimées les antinomies des polarités majeures : la porte est l'image dans laquelle l'action de fermer-ouvrir, entrer-sortir, la conjonction et la disjonction coïncident en une totale ambiguïté ; d'où le sens si lourd du mot « seuil » qui, dans quelque acception ou contexte qu'il soit utilisé, exprime en fin de compte l'idée de discontinuité, de « rupture de niveau » dans l'ordre ontologique, expression par laquelle M. Eliade définit la fonction même du symbole ⁸⁰. G. Bachelard, voulant dissocier les valeurs attribuées à la porte dans les anciennes mythologies, valeurs qui se résument dans l'affirmation de Porphyre : « un seuil est une chose sacrée », essaie de les décrire dans la « mythologie spontanée » de la poésie, dans la « sacralisation par la poésie » ⁸¹. Donnant cours à cette herméneutique dans l'univers stricte des rêveries poétiques, Bachelard

s'arrête sur un poème de Renné Char dans lequel le poète prend pour motif un fragment d'une ancienne légende consignée par Albert le Grand, que nous reproduisons d'après Bachelard : « Il y avait en Allemagne des enfants jumeaux dont l'un ouvrait les portes en les touchant avec son bras droit, l'autre les fermait en les touchant avec son bras gauche ». Nous avons choisi cette légende tant pour montrer que la tentative de séparer les deux mythologies, spontanée et traditionnelle, ne saurait être réalisée de manière tranchante, que surtout parce que la respective légende nous offre en fait une autre coïncidence entre le thème du *Baiser* et le symbole des jumeaux : si l'image zodiacale des « Gémeaux » de l'église d'Aulnay se superposait au point de vue formel aussi bien que symbolique à la première version du *Baiser*, nous constatons que, après être passée par les synthèses Couple-Colonne et Couple-Colonne-Porte, cette dernière se reconstitue de nouveau par la même image symbolique des jumeaux. La relation jumeaux-porte conduit Bachelard à la vague affirmation qu'« il y a deux êtres dans la porte » ⁸². Son disciple G. Durand précise cependant, se référant à M. Eliade, que le symbolisme des jumeaux de la porte est celui d'une bi-unité divine exprimable aussi par le couple érotique ou par l'androgynie ⁸³. L'image du couple, soit gémellaire, soit érotique, exprime, donc, la transcendance de toute antinomie, résumant par là le symbolisme inhérent dans la structure de la porte en tant que rupture de niveau.

Après ce long détour herméneutique suscité par la présence du couple dans la porte brancusienne et dans celles indiennes, détour qui nous mène à la conclusion qu'il s'agit d'un symbolisme inhérent à toute porte, nous sommes à mêmes d'aborder un problème que les exégètes de Brâncuși n'ont pas réussi à élucider malgré son caractère inexorable : la relation entre la *Porte du Baiser* et les portes paysannes de Roumanie.

Dans les portes paysannes, l'élément fonctionnel est doublé, voire dominé, par un élément plastique impressionnant qui intervient tant dans l'hyperthrophie de leurs dimensions que dans

leurs structuration. Nous avons parlé de l'hypertrophie des piliers qui marquait leur importance symbolique, cependant tout aussi essentiel s'avère l'élément figuratif présent tant sur les piliers que sur les battants de la porte où il va de pair avec les éléments géométriques ; dans le figuratif, outre l'élément anthropomorphe et végétal, entre aussi l'élément astral, le soleil, au premier chef, et assez souvent la lune. Tant que la *Porte du Baiser* était rapportée uniquement à l'élément plastique, détaché de sa signification plus profonde, les essais de la rapprocher des portes paysannes étaient évidemment voués à l'échec. Fructueux ne saurait l'être qu'un rapprochement sur le plan symbolique, ce qui présuppose le dépassement de la phase où la figuration plastique et géométrique puisse être considérée comme ayant une intention purement « ornementale ». Aujourd'hui les folkloristes et les ethnographes ont dépassé cette phase ; après avoir établi une concordance entre les motifs plastiques des portes et ceux des matériaux archéologiques de la préhistoire, ils ont décelé dans la structuration artistique des portes une intention symboliques ; les images furent rapportées à des croyances et à des mythes parallèles à ceux ayant informé les mêmes images aussi dans d'autres cultures européennes ou orientales. Parmi les images qui peuvent rattacher les portes paysannes roumaines au symbolisme général de la porte — et par conséquent de la *Porte du Baiser* — nous pourrions nous arrêter sur l'image du soleil et de la lune. Ces deux astres figurent ensemble, dans les portes paysannes tout comme dans les monuments religieux. Leur coprésence semble constituer en soi plus qu'une simple taxinomie des astres ; s'agissant d'astres qui occupent la voûte par l'alternance, il est normal que le soleil et la lune soient considérés comme des termes antinomiques, ce qui concorde du reste avec le symbolisme détenu par chacun. Leur présence simultanée peut être considérée plutôt comme ayant une signification en soi, suggérant la conjonction de termes se trouvant en disjonction, l'idée de non-dualité. À l'instar d'autres traditions, à commencer par celle alchimique européenne, dans la tradition indienne la

conjonction du soleil avec la lune exprime « leur réintégration dans l'Unité primordiale, différenciée et non encore fragmentée par l'acte de la création cosmique, ce qui se traduit par une transcendance du Cosmos »⁸⁴. Le premier texte sanskrit en ce sens semble être la *Chāndogya-upaniṣad* (VIII, 1, 3), cité plus bas, où l'espace virtuel de la conscience synonyme de l'absolu est défini tout d'abord comme une réunion du soleil et de la lune.

Une belle porte de Maramureș, conservée au Musée du Village de Bucarest — apportée de Rozavlea et attachée à une maison de Berbești —, nous offre de fortes raisons pour considérer la coprésence des deux astres comme une expression de l'éternité par l'abolition de la polarité du couple. Sur chacun des deux battants de la porte encadrée de piliers à motifs géométriques et végétaux il y a un personnage, la manière dont ils sont représentés ne laissant pas de doutes quant à leur signification. Les deux personnages ayant éveillé l'intérêt des ethnographes roumains également, nous reproduisons l'interprétation de cette image telle qu'elle nous est présentée par Paul Petrescu : « L'effigie de l'homme est représentée deux fois en entier, une fois une image plus grande, ayant la tête entourée d'un cercle qui peut être interprété comme la figuration du disque solaire et, une autre fois, sur une image plus étroite, où le cercle semble couronné et peut être pris pour la figuration de la lune. Cette interprétation est renforcée par le fait que les deux images sont placées au-dessus d'une autre paire d'images représentant d'une façon claire le soleil et la lune »⁸⁵. Pour une nature antagonique des deux personnages — qui ne trahissent toutefois pas leur appartenance sexuelle différente — plaide aussi l'asymétrie totale dans la structuration géométrique des deux battants. La porte mentionnée exprime non seulement un sémantisme fort abstrait, celui de la polarité transcendée, mais elle est aussi très instructive pour la relation entre l'imagerie des portes paysannes et la *Porte du Baiser*.

La conjonction du soleil et de la lune exprime la transcendance parce que l'abolition de leur alternance — et donc de la temporalité — coïncide aussi

avec celle de la polarité masculin-féminin, cette dernière subsumant dans la pensée archaïque toute autre polarité.

V. LA COLONNE ET L'OVOÏDE: LE TEMPLE D'INDORE.

Le Temple d'Indore est l'œuvre inaccomplie du Maître, mais cet inaccomplissement, dans le destin de l'Artiste revêt un caractère propre. L'inaccomplissement est inhérent à toute destinée artistique, la conscience dépassant en ampleur sa capacité de manifestation ; il est voué à demeurer une virtualité de l'essence transcendante du Logos non exprimé. Brâncuși, lui non plus, n'a pas transgressé le principe régissant la création et selon lequel la forme idéale ne saurait se manifester pleinement dans l'univers des créations concrètes. Et pourtant Brâncuși s'est approché de l'expression de son propre inexprimable, qu'il poussa jusqu'aux limites du concret, en se le représentant exactement tel qu'il devait être. Le projet n'attendait que d'être réalisé sur place ; à nous, il n'en reste cependant que des informations fragmentaires, la discrétion de l'artiste, même à l'égard de ses plus proches collaborateurs étant connue. Les témoignages les plus directs sont ceux laissés par H.-P. Roché⁸⁶, celui qui présenta Brâncuși au maharajah Yeshvant Holkar d'Indore (et qui continua par la suite à maintenir la liaison entre l'artiste et le maharajah), ainsi que ceux fournis par l'ingénieur Ștefan Georgescu-Gorjan, assistant technique pour la construction de la *Colonne sans fin* de Tirgu Jiu.

À ces témoignages doivent être ajoutés les faits recueillis avec beaucoup de persévérance par Florence Hetzler à la suite d'une vaste enquête aboutissant à des recherches sur place à Indore. En corroborant ces informations il en résulte que le projet prévoyait un Temple qui ne devait point dépasser la superficie d'un carré ayant le côté de 12 m, sans portes ni fenêtres, avec une entrée souterraine et où ne pouvait pénétrer qu'une seule personne à la fois. À l'intérieur devaient se trouver, en dehors de l'urne funéraire de l'épouse du maharajah, les trois *Oiseaux*, *L'Esprit du Bouddha* et, au centre, un petit bassin. Comme nous l'avons déjà men-

tionné, le plafond était percé d'un orifice à travers lequel puisse entrer la lumière solaire, disposé de manière à permettre au soleil de midi, certain jour de l'année qui coïncidait à une fête religieuse des gens du pays, de faire tomber en plein sa lumière sur *L'Oiseau d'or*, amplifiant ainsi son éclat. Pour ce qui est de la forme de l'édifice, Șt. Georgescu-Gorjan affirme que « de tous les témoignages ou opinions ici cités, se détache le fait que le projet le plus rapproché des intentions du sculpteur était celui qui aurait eu tant l'extérieur que l'intérieur en forme d'œuf »⁸⁷. Le thème de l'ovoïde devient ainsi dominant par rapport aux autres thèmes principaux de son répertoire avec lesquels nous le trouvons conjugué ici, dans une redistribution inédite ; grâce à l'ovoïde, chacun d'eux va déployer ses latences sémantiques les plus profondes.

Jusqu'ici le commentaire indien des œuvres de Brâncuși était justifié en tant que moyen de reconstituer indirectement l'ensemble auquel appartenaient les fragments conservés dans la tradition roumaine, fragments dont l'artiste a sû refaire sur le plan artistique la vision du commencement ; dans le cas du *Temple* le commentaire indien est directement justifié. Les thèmes symboliques du répertoire d'inspiration archaïque devaient entrer dans la création d'une structure architectonique à valeur de sanctuaire ; dans cette circonstance, la structure du sanctuaire devait forcément entrer en consonance avec l'esprit du lieu. Compte tenu de sa destination de sanctuaire, il devait en quelque sorte correspondre aux exigences symboliques impliquées par un pareil monument, érigé sur le sol d'une civilisation aussi traditionnelle. La concordance avec les conceptions cosmomythologiques indiennes était rendue incontestable pour quiconque, par la présence de l'orifice du plafond qui, comme nous l'avons dit, réalisait l'accord entre monument et cosmos au moment d'une grande fête indienne. C'est la première fois que se pose carrément le problème des connaissances théoriques de Brâncuși dans le domaine de la pensée indienne, problème que nous n'avons pas soulevé jusqu'à présent l'ayant considéré tout aussi dépourvu

de signification qu'insoluble. Et pourtant la solution de l'ouverture du plafond quoiqu'elle dépasse le domaine des pures coïncidences symboliques pour attester la possibilité d'une articulation de son imagination cosmique à la cosmomythologie indienne, reste néanmoins comme quelque chose de bien naturel par rapport au symbolisme de sa propre œuvre. C'est à A. T. Spear que revient le mérite d'avoir montré que l'idée de faire illuminer *L'Oiseau* par le soleil tel jour sacré trouve des antécédents dans la relation même établie par Brâncuși entre polissage et lumière et surtout dans sa manière d'insister sur cette relation ; il s'agit bien des photographies où il surprenait comme nul autre la réverbération lumineuse, mais surtout de la manière dont il présentait ses œuvres au visiteurs : Brâncuși les mettait brusquement à nu en un moment favorable à l'incidence solaire, réussissant à créer un effet de l'ordre du sublime lorsque, selon le témoignage de Reginald Pollack, « un carré de lumière solaire tombait miraculeusement sur la sculpture miroitante »⁸⁸. Le fait que les images de Brâncuși étaient ainsi conçues à pouvoir déclencher leur potentialité en un moment déterminé du cycle cosmique, moment où elles devaient révéler leur beauté sublime, coïncide avec les conceptions indiennes où le symbole (soit un simple pilier ou un temple) n'atteignait sa valeur toute entière qu'au moment où il était en un certain accord avec le cosmos, accord établi par cette même incidence de la lumière solaire. La solution de l'ouverture du plafond rendait possible une nouvelle version de la *Colonne*, non sculpturale, une version de la *Colonne* en tant que pilier de lumière. *L'Oiseau d'or* qui se confondait avec la *Colonne* et les deux qui se confondaient avec la lumière évoquent le sacrifice védique. Pourtant, le projet du temple d'Indore demeure comparable, tant par l'intention funéraire que, surtout, par sa morphologie et sa sémantique, avec l'une des plus anciennes et représentatives structures architecturales bouddhiques. Il s'agit du *stūpa*, monument caractéristique au mode bouddhique non seulement dans l'Inde ancienne mais aussi dans toute l'Asie conquise par la doctrine

du Bouddha. Du polymorphisme inhérent à une longue évolution historique et à une large diffusion dans l'espace peuvent être néanmoins détachés certains éléments morphologiques constants et caractéristiques pour le *stūpa*, éléments relevant du symbolisme même du monument. Ainsi, en grandes lignes, le *stūpa* était formé d'une plate-forme parfois circulaire mais d'une façon prépondérante carrée, surmontée d'une coupole ; le monument tout entier était axé sur une hampe verticale en bois ou en métal, ayant à la base une chambre parallélipipédique, bâtie sans porte d'accès, chambre à l'intérieur de laquelle on déposait les reliques sacrées (restes crémationnels attribués à Bouddha ou à d'autres personnalités de l'hagiographie bouddhique ou bien d'autres objets à valeur de substitut sacré). L'extrémité supérieure de la hampe dépassait la coupole passant à travers un petit édicule (*harmikā*), pour servir de manche à plusieurs parasols en pierre superposées, dont la dernière s'est transformée avec le temps en une haute flèche⁸⁹. L'appellation de ces éléments constitutifs, telle qu'elle résulte de la confrontation des termes sanskrits avec ceux tibétains, qui détiennent des valeurs sémantiques instructives dans la polysémie de l'équivalent sanskrit, est éloquente pour le parallélisme entre le *stūpa* et le *Temple* de Brâncuși. La coupole s'appelle en sanskrit *anda*, «œuf», tandis que l'équivalent tibétain est *bum.pa*, «réceptient», «vase», donc l'œuf a fonction de réceptient ; le pilier, en sanskrit *yasti* «mât», «support», devient en tibétain *srog-sin*, «Arbre de vie», «Arbre cosmique», donc l'une des formes de l'axe cosmique. L'Ovoïde et l'axe cosmique constituent, par conséquent, une synthèse symbolique commune du *Temple* et du *stūpa*, un élément de coïncidence majeure entre l'imagination cosmique brancusienne et de la cosmologie indienne. Le *stūpa* est, selon Paul Mus, «une réplique de l'œuf cosmique (...) excluant le fidèle de son sein», «un monde clos et où l'on n'entre pas», une image architecturale des cosmologies pour lesquelles le monde était un vase clos⁹⁰. Ce qui ne doit pas conduire à une élimination de principe de la spatialité à l'intérieur de l'ovoïde. Représenté par

la chambre des reliques et par son contenu symbolique, l'espace ne reste pas moins la raison de la forme de l'ovoïde : les textes majeurs du bouddhisme consignent des légendes quant à l'accès miraculeux des personnages mythiques dans l'intérieur des *stūpa* ce qui mène Paul Mus à affirmer qu'« il semble bien que les *stūpa* aient été toujours considérés comme idéalement creux, même s'ils n'ont qu'occasionnellement été bâtis sur ce principe »⁹¹. Cet « occasionnellement » se réfère au *Grand stūpa* (*mahāstūpa*) de Ceylan, ainsi qu'à des restitutions archéologiques d'anciens *stūpa*. Toujours, se référant à ces derniers, le grand indianiste français insiste, après une préalable corroboration avec des données textuelles et numismatiques, sur la signification d'Axe cosmique du pilier central qui perceait la coupole ovoïdale ; les images conservées sur les monnaies ainsi que les textes bouddhiques assimilent au point de vue formel cette Axe cosmique à une flèche ou à une lance dans laquelle P. Mus voit même « la flèche de l'archer solaire », « le rayon solaire perceant les espaces au moment où l'astre passe au zénith »⁹². Selon cette interprétation, le rapprochement entre le *stūpa* et le *Temple* d'Indore devient plus serré : l'Axe cosmique qui transperce l'espace fermé de l'ovoïde, représenté comme flèche ou « lance cosmique » — c'est ainsi que le qualifie P. Mus dans le cas du *stūpa* — devient dans la conception architecturale de Brâncuși la verticalité même de la lumière, l'abstraction cosmogonique transcrite par les images ascensionnelles de la flèche et de la lance. L'invention plastique de l'artiste dépasse cependant l'image, en tant que moyen d'évocation et de représentation indirecte, rendant possible la présence directe, la convocation de la réalité évoquée.

Ce qui semblait néanmoins distinguer le *Temple* du *stūpa* est le fait que l'espace intérieur de l'ovoïde n'était point accessible. Sans être un temple proprement dit, à même d'offrir un large accès à plusieurs personnes à la fois, celui de Brâncuși permettait toutefois un accès, même si, exclusivement individuel.

À ce sujet, il convient de mentionner — sans entrer dans les détails des controverses archéologiques qu'ils

ont suscitées — l'existence dans le sud de l'Inde (Malabar), des sanctuaires funéraires préboudhiques signalés par G. Juveau-Dubreuil et qui, au point de vue de la structure, sont une préfiguration de l'architecture du *stūpa*. Creusés dans le roc, avec une porte d'accès, ils avaient une forme hémisphérique, raison pour laquelle les archéologues les ont nommé *hollow stūpas* ; le sommet de la coupole dans l'un de ces sanctuaires (celui de Mennapuram) s'appuyait sur une mince colonne sans rôle fonctionnel, tandis que dans l'autre (Bangala Motta, au nord de Cannanore) le sommet de la coupole communiquait avec l'extérieur à travers un orifice vertical allongé, en forme de cheminée⁹³. Ces descriptions nous font penser que Brâncuși avait retrouvé en fait le plus primitif des modèles d'architecture sacrée indienne, en dehors, certes, de tout repère objectif — car il est difficile de supposer qu'il eût connu la présence de ces sanctuaires, même s'ils avaient été découverts en 1920.

L'isomorphisme du *Temple* avec le *stūpa* et avec les préfigurations de ce dernier, institué par la synthèse symbolique entre la colonne et l'ovoïde, permettra au commentaire indien de révéler les significations majeures qu'aurait pu impliquer l'*Œuf* de Brâncuși dans son exploration architecturale, significations intégratrices de toutes les transcriptions plastiques antérieures de cette forme archétypale. En effet, il semblerait que par l'œuvre projetée pour Indore, l'ovoïde qui avait transfiguré ses portraits — au début avec discrétion mais plus tard avec une récurrence insistente — et qui était devenu moins énigmatique par la création des *Oiseaux* en tant que formes ascensionnelles, proclamé dans sa représentation directe comme *Commencement du Monde*, devait retrouver sur le sol de l'Inde la plénitude sémantique de son archétype. Le *Temple* devait révéler davantage du mystère du *Commencement*, thème qui domine en somme le répertoire de l'artiste.

L'*Œuf*, en tant qu'image, détient des vertus symbolisantes bien plus amples et en même temps plus déroutantes que les autres symboles du répertoire brancusien. Il faut un certain effort herméneutique pour dépasser les associations de première instance que peut

suggérer l'image de l'ovoïde — associations qui envoient à l'idée de fertilité germinative — et accéder à la sémantique radicale de l'ovoïde par laquelle l'image de l'ovoïde révèle ses affinités avec la Colonne.

L'affinité entre l'ovoïde et le caractère ascensionnel de la colonne n'est pas passée inaperçue : Ezra Pound en avait eu plus obscurément l'intuition lorsqu'il avait affirmé que « l'ovoïde semble vivant et de quelque part qu'on le regarde, semble s'élever » ; l'affinité devait être ressentie par Florence Hetzler comme une véritable identité : « En somme, la *Colonne* semble être la représentation verticale du grand œuf cosmique » ou bien : « L'œuf cosmogonique et la *Colonne sans fin* sont intrinsèquement une seule et même chose »⁹⁴. Du reste, l'artiste même, avant de projeter le *Temple* d'Indore, avait introduit l'ovoïde non seulement dans ses portaits mais aussi dans ses formes ascensionnelles : dans la réalisation de ses *Oiseaux*, l'œuf n'intervient pas seulement en tant qu'élément somatique pur, mais participe amplement à la création de l'effet dynamique, de même que les sections de l'ovoïde étaient intervenues dans la forme de la *Tortue volante* ; dans une représentation de la *Colonne* comme socle (*Le Poisson* de 1926), les facettes pyramidales ont également une section ovoïdale.

La logique à travers laquelle pouvaient s'instituer ces attractions entre ovoïde et colonne nous ne saurions la déchiffrer que dans une vision où celles-ci puissent se déployer d'une façon organique ; et ce déploiement nous ne saurions le surprendre que dans les profondeurs des représentations mythiques se rattachant à l'œuf cosmogonique.

Le thème de l'œuf cosmogonique est quasiment universel, compte tenu de l'immense aire géographique sur laquelle il est répandu ; pourtant « le centre de diffusion de ce mythe est probablement à chercher dans l'Inde ou en Indonésie »⁹⁵. En Inde, l'image de l'œuf connaît, outre le suprême prestige, dans la mesure où il n'est pas « n'importe quel œuf cosmogonique puisqu'on l'appelle œuf de Brahma »⁹⁶, mais aussi

le plus ample déploiement de ses virtualités sémantiques.

C'est la nature propre de l'œuf qui rend son image plastiquement adéquate à la vision d'une cosmogonie expansive où nous n'assistons pas à une création *ex nihilo* mais à la manifestation des virtualités préexistantes. La séparation du Ciel et de la Terre par l'expansion d'une réalité qui est à la fois espace, lumière et ascension est relatée par les textes indiens aussi dans la version de l'œuf cosmogonique ; cette nouvelle version semblerait différer de celle que nous avons abordée jusqu'à présent et dans laquelle l'élément de séparation du Ciel et de la Terre et, partant, de l'expansion, était symbolisé par la Colonne cosmique. La différence entre la cosmogonie de la Colonne et celle de l'Ovoïde n'est pourtant qu'apparente, s'agissant en réalité de deux images dont le symbolisme et intriqué.

Nous allons examiner la version de l'Œuf cosmogonique dans sa version classique, telle que nous la trouvons dans la *Chāndogya-upaniṣad* : « À l'origine, tout l'univers n'était que non-être. Il devint être. Il se développa. Un œuf se forma. Il demeura tel la durée d'une année. Alors il s'ouvrit. Des deux moitiés de la coque, l'une était d'argent, l'autre était d'or. La moitié d'argent est la terre, la moitié d'or le ciel » (III, 19, 1—2). « Ce qui naquit alors fut le Soleil » précise par la suite le texte de l'*upaniṣad*, rappelant une fois de plus que pour celui qui connaît « la vérité » le Soleil est *Brahman* ». Que le soleil soit né d'un œuf est une chose que nous pouvons apprendre aussi des contes populaires roumains⁹⁷, mais pour « connaître la vérité », comme dit l'*upaniṣad*, c'est-à-dire les sens profondément dissimulés dans cette métaphore, il faut la situer dans le contexte de la pensée indienne. L'identification du soleil, né de l'œuf primordial en tant que réalité suprême (*Brahman*), doit être retenue tout d'abord comme exprimant implicitement les synonymies dont nous avons déjà pris connaissance entre Colonne, Soleil, Brahma, synonymies qui traduisaient la consubstantialité de l'espace-lumière avec la réalité absolue. La version upaniṣadique de l'œuf cosmogonique réitère, en une forme nou-

velle, ce monde de significations, puisque le fragment qui parle de l'œuf comme entité génératrice de la réalité absolue, sous la forme de lumière solaire (III, 18, 1), est précédé par la spécification que sur le plan de la subjectivité Brahman correspond à la pensée, alors que sur celui de l'objectivité il correspond à l'espace. Il s'agit de la même version du *Commencement* exprimée également par le thème de la Colonne qui sépare le couple primordial : l'étreinte du Ciel-Père et de la Terre-Mère constituait, comme nous l'avons déjà dit, une monade androgyne, l'androgynie étant comparée dans d'autres *upaniṣad* aussi à la forme d'un couple enlacé (*Brhadāranyaka-upaniṣad*, I, 4, 3). En tant qu'image de la primordialité, de la perfection, le couple enlacé est synonyme de l'ovoïde⁹⁸, synonymie qui apparaît aussi dans le texte cité de la *Chāndogya-upaniṣad*, où la division de l'œuf correspond à la séparation du Ciel et de la Terre, donc du couple Père-Mère. Dans le contexte offert par la synonymie des cosmogonies indiennes, le symbolisme de l'œuf se déploie en un large éventail. Mircea Eliade résumait la vertu rituelle de l'œuf en affirmant qu'elle « ne s'explique pas par une valorisation empirico-rationaliste de l'œuf considéré comme germe ; elle trouve sa justification dans le symbole que l'œuf incarne et qui ne se rapporte pas tant à la naissance, qu'à une *renaissance* répétée suivant le modèle cosmogonique »⁹⁹. Dans la cyclicité cosmogonique symbolisée par l'œuf, la mythologie indienne vient préciser que la lumière de l'absolu intervient en tant que principe unitaire des formes objectives et subjectives, principe d'une spatialité intérieure et extérieure. Dans le sens ultime des cosmogonies indiennes l'œuf ne rend pas compte de la réalité en tant que vie mais, d'une manière plus compréhensive et plus abstraite, de la réalité en tant qu'espace, forme, différenciation. Ainsi naît l'idée que le morphologique intègre le biologique, que la vie elle-même n'est qu'une forme, une forme à travers laquelle s'écoule la matière, ainsi qu'en pensent de nos jours les biologistes.

L'ampleur du sémantisme indien de l'ovoïde, suggérée par la synonymie des

deux cosmogonies indiennes, celle de la Colonne cosmique et celle de l'Œuf cosmique, part d'un thème mythologique d'où découlent toutes les significations. Il s'agit du motif du « Germe d'or » (*Hiraṇyagarbha*) présent dans le *Rg-veda*, véritable clef de voûte pour le symbolisme religieux indien. Pour notre problème il est important de rappeler que le « Germe d'or » s'inscrit dans un large symbolisme, résumé dans le titre d'une étude qui lui fut dédié par Mircea Eliade, *Spirit, Light and Seed*¹⁰⁰. Dans la mesure où les synthèses mentales qui ont conduit aux identifications symboliques entre la réalité suprême, la lumière et la semence (dans l'acception de *semen virile*) sont largement discutées dans cette étude, il convient d'insister sur la valorisation de ce symbolisme dans la cosmogonie indienne et dans le symbolisme de l'œuf. Bien que attirant l'attention à cette occasion aussi sur le fait que le « Germe d'or » est le pré-curseur de l'« Œuf d'or cosmique »¹⁰¹, M. Eliade n'insiste pas sur les implications de cette filiation, particulièrement importante pour le symbolisme de l'Ovoïde brancusien. De même, dans une version antérieure de la même étude¹⁰², où il insiste davantage sur la métaphysique panindienne de la lumière, est mentionnée l'homologation de la cosmogonie avec l'épiphanie lumineuse sans que les faits védiques soient discutés plus amplement.

L'examen des faits indiens nous révèle que le thème du « Germe d'or » et celui de l'œuf, encore que différents, sont étroitement liés, de sorte que l'herméneutique a parfois tendance à les confondre. Il est vrai qu'à un premier abord ceux-ci tendent à se confondre, d'autant plus que la mythologie indienne, en dehors de l'image du germe d'or et de l'œuf cosmogonique, possède aussi le motif de l'Œuf d'or (*hiraṇmayam aṇḍam*) mentionné d'abord par *Śatapatha-brāhmaṇa* (XI, 1, 6, 1) et ensuite par *Mānava-dharma-sāstra* (I, 5, 16). Cependant les faits demandent à être précisés.

Aussi bien le germe d'or que l'œuf cosmique sont apparus des eaux primordiales en tant que facteurs cosmogoniques. Ainsi qu'on peut déduire de la sémantique des deux vocables, le germe

d'or représente, en tant que «germe», la latence, et en tant que «or» le principe ontologique suprême (*Brahman*, *Prajāpati*) dans son hypostase de lumière ou de feu sacré (*Agni*). Dans sa phase précosmogonique celui-ci se trouvait à l'état diffus à l'intérieur des eaux primordiales. Une fois né, *Hiraṇyagarbha*, tout comme le pilier cosmique, instituait la spatialité entre la terre et le ciel: «*Hiraṇyagarbha* fut celui qui prit naissance au Commencement; né, il devient le seul maître de toutes les existences, il étaya le Ciel et la Terre» (*Rg-veda*, X, 121, 1; cp. *Śatapatha-brāhmaṇa*, VII, 4, 1, 19). Dans un autre texte du même *Rg-veda* on précisait que l'«Aigle du Ciel», le «Grand Oiseau», c'est-à-dire le Soleil synonyme du Pilier cosmique, est la «forme visible du Germe d'or» (I, 164, 52). Ces équivalences, plutôt indirectes, établies par le *Rg-veda*, entre le Germe d'or et la Colonne, sont suivies de l'identification expresse de l'*Atharva-veda* (X, 7, 28); «les hommes connaissent *Hiraṇya-garbha* comme suprême, inexprimable; *Skambha* est celui qui au temps du Commencement répandit l'or dans le monde». Les textes védiques relèvent donc une certaine synonymie entre *Hiraṇya-garbha* et le pilier cosmique; mais les relations entre *Hiraṇya-garbha* et l'Ovoïde ne sont pas si clairement exposées et doivent être indirectement déduites. Le problème soulevé par ces relations est celui de savoir s'il s'agit d'une identité totale ou s'il faut considérer le Germe d'or comme simple élément constitutif de l'œuf cosmogonique. Compte tenu de l'identité entre le Germe d'or et le Pilier cosmique, l'éclaircissement de ces relations est important car il révèle les rapports entre le Pilier cosmique et l'Ovoïde. L'existence de l'«Œuf d'or» plus haut mentionnée, pourrait faire croire à une identité entre le Germe d'or et l'ovoïde, d'autant plus que sur le plan empirique on ne fait pas une distinction significative entre germe et œuf. Le texte de *Mānava-dharma-śāstra*, qui présente de la manière la plus explicite le thème de l'Œuf d'or, fait une distinction entre le Germe qu'il nomme *bījā* («semence»), et l'œuf. Selon la version de ce texte, le principe suprême ultra-phénoménal (*atīndriya*) place dans les eaux pri-

mordiales la semence qui se transformera par la suite en «Œuf d'or». La réalité suprême ne s'identifie pas avec l'œuf en sa totalité mais seulement avec son contenu: «cette <semence> devient un œuf d'or à l'éclat pareil au soleil; dans cet <œuf> il naquit lui-même <le principe suprême> en tant que *Brahman*» (I, 9). Nous retrouvons ainsi une exposition du thème de l'œuf cosmogonique plus nuancée que celle de la *Chāndogya-upaniṣad*, où l'œuf donna naissance au soleil, lequel était *Brahman* même. *Hiraṇya-garbha* se trouve par conséquent à l'intérieur de l'Œuf, étant l'élément cosmogonique expansif qui deviendra l'Axe du monde. Dès lors, le texte de l'*Atharva-veda*, X, 7, 28, plus haut cité, peut être plus clairement compris: la diffusion de l'or dans le monde est le moment cosmogonique où le Germe d'or, actualisant sa latence, se manifeste sous la forme de la Colonne cosmique.

Les deux cosmogonies relèvent d'une même vision où a lieu un acte d'expansion de l'espace, de la lumière et, partant, des formes; l'état précosmogonique est celui de la contraction, de l'obscurité, du préformel; la contraction est représentée soit par l'étroite étreinte du Couple, soit par la contention du germe dans la coquille de l'Ovoïde. L'expansion du non-manifesté, symbolisée par la Colonne, supprime la contraction par la scission du Couple et de l'Œuf qui deviennent le Ciel et la Terre, faisant place à la lumière spatio-temporelle. Dans cet antagonisme que réalisait la tension précosmogonique entre contention et expansion nous avons affaire à un antagonisme entre contenant et contenu, entre l'étreinte empoisonnante et la latence de l'énergie captive. Chacun des divers thèmes mythiques traduit en partie cette dialectique de la cosmogonie, insistant sur un de ses aspects; les différences entre les mythes ne concernent pas tellement le thème du contenu que surtout celui du contenant; or, de toutes les versions concernant le contenant, de toutes les images qui l'évoquent, les plus abstraites sont le Couple et la Coquille de l'Ovoïde. À son tour, l'Ovoïde apparaît comme une image d'une teneur plus grande que le Couple même lequel lui est subor-

donné par l'idée de l'androgynie sphérique, étant par là l'image la plus investie du contenant; de même, pour le contenu, c'était l'image de la Colonne dans son hypostase ascensionnelle qui était la plus privilégiée.

Sur le fond de ces mythes cosmogoniques indiens on peut découvrir la raison de la coprésence de ces thèmes dominants du répertoire brancusien : l'Ovoïde et la Colonne.

Le caractère archétypal de l'association Œuf-Colonne, tel qu'il se laisse déchiffrer dans le contexte indien, est confirmé par sa présence dans la cosmologie de certaines populations « primitives » de Sierra Nevada, chez les précolombiens Kogi : des 7 points cardinaux, ce sont le Nadir, le Centre et le Zénith qui forment un axe cosmique « qui traverse et soutient le Monde, imaginé sous la forme d'un œuf »¹⁰³. Évidemment, nous nous trouvons là devant une représentation cosmologique, alors que les anciens textes indiens se référaient surtout à une représentation cosmogonique. Cependant, dans l'Inde aussi, la cosmologie tardive conçoit le cosmos en accord avec les anciennes cosmogonies védiques, comme ayant la forme d'un immense ovoïde, appelé *Brahmāṇḍa*, l'« Œuf de Brahṁā ».

Pour ce qui est de Brâncuși, nous remarquons que l'image de la Colonne est associée avec les deux types de contenants que nous avons identifiés en Inde; d'une part avec l'image du Couple enlacé, comme dans la Colonne du Baiser, d'autre part avec l'Ovoïde, tel qu'il devait apparaître de la manière la plus évidente et révélatrice dans le Temple d'Indore. On pourrait dire que l'Ovoïde était présent aussi dans la Porte du Baiser par le rotundum sectionné qui traduisait l'union du couple. Nous sommes confrontés avec la même subordination du couple que dans le cas de l'androgynie sphérique plus haut mentionnée. Dans le cadre des mêmes associations brancusiennes entre Œuf et Couple il faut noter l'existence d'un œuf orné qui nous est resté de Brâncuși et que nous trouvons reproduit par B. Brezianu et par S. Geist¹⁰⁴ : sur un fond rouge, pareil à celui d'un œuf pascal, l'artiste a re-

produit en noir, par quatre fois, l'ébauche du Baiser.

La confrontation entre le répertoire brancusien en tant que mythologie spontanée et la mythologie proprement dite de l'Inde a tiré au clair l'énigme de la relation entre la Colonne et l'Ovoïde qui, du reste, n'a pas été prise en considération même par ceux qui se sont occupés de la mythologie indienne. Brâncuși est par conséquent un de ces cas où l'on voit la mythologie spontanée d'un artiste nous inciter à augmenter la cohérence d'un thème dans une mythologie traditionnelle. La présence camouflée du mythe dans la conscience d'un artiste contemporain nous aide à préciser, par rétrospection, la structure du mythe là où elle n'était pas évidente et de lui restituer une signification ignorée.

VI. L'ESSOR DE LA TORTUE

La même confrontation entre la mythologie traditionnelle et la mythologie spontanée d'un artiste capable de maîtriser la signification symbolique au point de contribuer à l'herméneutique du symbolisme d'une mythologie traditionnelle s'avère autant inexorable que fertile dans le cas de l'image de la Tortue également. Nous savons que les deux Tortues laissées par Brâncuși — *La Tortue* (1941–1943) et *La Tortue volante* (1943–1944) — apparaissent comme des formes énigmatiques avec lesquelles se clôt, chronologiquement, le répertoire des formes brancusiennes. Aucun des exégètes de Brâncuși n'a tenté un rapprochement des significations symboliques qui se faisaient plus évidentes dans le cas de *La Tortue volante*. Le paradoxe de *La Tortue volante* a été interprété comme une grâce qui descend sur cette humble créature qui devient de la sorte « capable de trouver la voie vers Dieu »¹⁰⁵; il s'agissait, certes, d'une grâce ascensionnelle, que Brâncuși lui-même accordait, en affirmant qu'elle aussi aspirait « à prendre son essor ». Il y avait là comme une allusion à la conception bouddhique selon laquelle tous les êtres, jusqu'au brin d'herbe, peuvent obtenir le salut (*Nirvāṇa*).

La tortue s'est effectivement avérée une pierre de touche pour les exégètes de l'œuvre brancusienne. C. Giedeon-Welcker, d'habitude si inspirée, en concluait, par une interprétation qui contrevient à l'onomastique de l'œuvre, que, en ce qui concerne l'artiste, *La Tortue* « semblait — après tant d'essors — le ramener à la terre »¹⁰⁶.

Pourtant, dès l'abord, la *Tortue volante* doit suggérer, de par son appellation même, qu'il s'agit d'un animal merveilleux et comme tel appartenant à l'espace mythique et au symbole. Par les multiples synthèses mentales qu'elle est à même de provoquer par son aspect et son comportement, insolites dans le règne animal, la tortue était destinée à une grande carrière mythique, ainsi que le prouve sa présence dans la plupart des traditions. Mais c'est aussi la raison qui explique pourquoi, dans son symbolisme, les interprétations ont été hésitantes, incertaines, qu'un symbolisme central n'a pas été facile à repérer et que l'herméneutique s'est souvent arrêtée à des significations secondaires. Évidemment, il est difficile de préciser s'il s'agit d'une contrariété entre les diverses traditions symboliques ou d'un simple conflit des interprétations.

Il n'est pas étonnant que dans un dictionnaire de symboles comme celui de J. Chevalier et A. Gheerbrant, où l'on reconnaît, d'une part, que la tortue représente la structure du cosmos dans son triple étagement (terre-espace-ciel), on réduise, d'autre part, son symbolisme à l'un de ces trois registres cosmiques : aussi bien, affirme-t-on que « la tortue est une divinité chthonienne fondamentale, expression des forces internes de la terre et des eaux » ou qu'elle est représentante du « plan intermédiaire » entre terre et ciel¹⁰⁷. Ces interprétations contradictoires n'apparaissent pas seulement en des ouvrages à caractère herméneutique général, en des synthèses de toutes les mythologies, mais même dans des ouvrages consacrés à une seule mythologie comme l'est celle indienne, quoique dans ce dernier cas, le symbolisme mythique étant doublé de celui rituel, l'interprétation saurait être plus sûre.

La Tortue (*Kurma*, *Kaśyapa*) figure aussi bien dans la mythologie et

le ritualisme védiques que dans la mythologie et l'iconographie postvédiques du dieu Viṣṇu. Dans le Vēda, parmi les images zoomorphes, la tortue occupe une place privilégiée, se situant tout de suite après la Vache. Dans l'*Atharva-veda*, la tortue apparaît associée, voire identifiée à Prajāpati, recevant l'épithète de l'Être suprême *Svayambhū* « ce qui existe par soi » (XIX, 53, 10).

Prajāpati étant, ainsi que son nom l'indique, le « Maître des créatures », divinité par excellence cosmogonique, la tortue apparaîtra elle aussi dans cette fonction majeure ; ainsi s'explique pourquoi dans la *Vājasaneyi-saṃhitā* (XIII, 31), on parle de la tortue comme de la « Maîtresse des eaux », les eaux étant la réalité primordiale. Le *Śatapatha-brāhmaṇa* (VII, 5, 1, 1–5) présente un scénario cosmogonique dans lequel Prajāpati, ayant pris la forme d'une tortue, crée les êtres et le monde, attendu que la tortue était faite de l'essence du monde existante dans les eaux primordiales. La structure du monde répètera celle de l'être cosmogonique ; le ciel au-dessus, la terre au-dessous et l'espace au milieu, ce schéma très connu des cosmologies archaïques, se retrouve dans les deux carapaces, celle d'au-dessus voûtée et ronde comme le ciel, celle d'au-dessous plate et carrée comme la terre, délimitant un espace où se trouve son corps vivant ; cet espace abritant un corps vivant est analogue à celui de l'espace cosmique peuplé de créatures.

Afin d'intégrer cette version cosmogonique marquée par la tortue dans l'ensemble des autres versions qui, toutes, expriment la même représentation en divers symboles, nous pouvons trouver chez Brâncuși un premier élément suggestif : il s'agit de l'ovoïde dont celui-ci va marquer ses deux *Tortues*, élément qui prouve que l'artiste avait eu l'intuition de la nature primordiale de cette créature. Rapportée aux cosmogonies indiennes, l'amalgamation brancusienne de l'ovoïde et de la *Tortue* suggère une homologation de la tortue cosmogonique avec l'œuf cosmogonique. Le fait que la tortue est née des eaux, qu'elle en est la maîtresse, la rapproche du mythe de l'Œuf cosmogonique qui est né des mêmes eaux

primordiales. En outre les deux carapaces de la tortue peuvent être homologuées aux deux coquilles de l'Œuf cosmogonique divisé, le symbolisme étant identique.

La tortue participe à une cosmogonie de la séparation et de l'expansion et, partant, à un symbolisme ascensionnel par les mêmes raisons qui expliquent aussi la participation de l'Ovoïde : l'élément proprement dit ascensionnel est l'espace qui est à la fois séparateur et médiateur entre ciel et terre, espace symbolisé dans son hypostase virtuelle par le corps de la tortue, de même qu'il est symbolisé par l'Embryon d'or devenu pilier cosmique. En sa qualité de médiateur dans l'opposition ciel-terre, le Pilier cosmique portait cette médiation inscrite dans sa forme ; ainsi que nous avons vu dans le cas des piliers impériaux, ou des temples, cette médiation visait l'opposition entre le carré et le cercle ; la participation concomitante du pilier cosmique à la nature du ciel-cercle et à celle de la terre-carré nous la trouvons également inscrite dans la forme de la tortue dont les carapaces avaient, respectivement, les formes du cercle et du carré. Les vertus ascensionnelles de la tortue nous les trouvons exprimées par allusion : de même que dans la tradition chinoise nous avons le thème mythique de la consolidation des piliers cosmiques (affectés par un cataclysme) à l'aide de pieds de tortue¹⁰⁸, de même, dans la tradition indienne, la tortue est présente dans les éléments ascensionnels du sacrifice védique ou directement associée au motif du Pilier cosmique.

Dans la cadre du sacrifice védique qui par ses structures et ses gestes symboliques mimait l'ascension au ciel du sacrificiant, la tortue est présente en des modalités qui font que la signification de cette présence soit indubitable. Les prescriptions concernant la construction de l'autel sacrificiel, ce synonyme du Pilier cosmique, prévoient soit d'enterrer une tortue vivante à sa fondation¹⁰⁹ soit de donner à l'autel la forme de la tortue, tout comme il peut avoir la forme du faucon ou de la roue, etc.¹¹⁰. Qui plus est, l'ablation sacrificielle même, sous la forme du flan de farine (*puroḍāśa*), ce substitut

du sacrificiant, pouvait devenir une tortue¹¹¹. Dès lors, il est naturel que dans la mythologie postvédique la tortue soit directement liée au thème du Pilier cosmique dans le mythe cosmogonique du dieu Viṣṇu. Dans la mythologie hindouiste, le dieu Viṣṇu reprend les attributs d'Indra, attributs qu'il détenait en partie déjà dans la mythologie védique. Comme tel, dans les épopées et dans les Purāṇa, Viṣṇu continuera la lutte contre les forces symbolisées par Vṛtra, lutte avec une signification nettement cosmogonique. C'est dans cette lutte que s'inscrit aussi la fixation du pilier cosmique, que le mythe de Viṣṇu exprime d'une manière plus figurative que le mythe d'Indra. L'avatar sous forme de tortue (*Kurmāvatāra*) de Viṣṇu soutiendra le pilier cosmique ou bien son équivalent, la Montagne cosmique (*Mandara*) sur sa carapace supérieure. Cette image mythique attestée au point de vue iconographique en Inde et architectural dans l'Inde extérieure a été à même de restreindre, à travers une interprétation directe, le symbolisme de la tortue. Certains herméneutes ont déduit de cette image qu'il fallait considérer la tortue comme une être des profondeurs, des eaux et de la stabilité, « les fondements inébranlables du monde »¹¹². « Le fondement » de l'image mythique et iconographique doit être cependant métaphoriquement comprise comme primordialité ontologique, dans la mesure où elle crée et en même temps soutient le cosmos, et donc comme réalité immanente et transcendante, qui coïncidera par ailleurs à son statut de « manifestation » (*avatāra*) de la divinité suprême (*Prājāpati* ou *Viṣṇu*). Ainsi, la tortue est évidemment synonyme avec d'autres emblèmes de l'être primordial et avec leurs vertus ascensionnelles.

VIII. FORME, SYMBOLE ET ESSENCE

Le style ou la syntaxe des formes sont pour l'esthétique un système de relations indépendantes de toute valeur sémantique. Cette conception est en concordance, d'une part, avec le statut sémiologique de l'objet artistique qui au lieu de signifier se signifie

et comme tel il est proprement dit dépourvu de signification et, d'autre part, avec la conception qui a dominé toute la pensée linguistique occidentale, depuis ses origines jusqu'à ces dernières décennies ; assez récemment, Ch. J. Fillmore inaugurerait d'autres critères d'analyse linguistique où les catégories syntactiques ont aussi un contenu sémantique, devenant des catégories sémantico-syntactiques. Cette révolution constitue en fait un retour aux critères de la grammaire traditionnelle indienne, tels que nous les trouvons 2500 ans auparavant chez Pāṇini. Pour les Indiens, les catégories sémantico-syntactiques n'exprimaient pas seulement des relations logiques mais avaient aussi un contenu représentationnel grâce auquel les transitions des sens multiples des mots vers le sens global de l'énoncé se réalisait comme un acte métaphorique. Une semblable conception sémantico-syntactique s'impose dans l'exégèse des œuvres d'art symbolique qui devient ainsi globale et comme telle permet de rapporter la forme au sens et vice versa. La démarche herméneutique, aussi loin qu'elle aille dans le déchiffrement des significations des œuvres symboliques ainsi de celle brancusienne, doit, en fin de compte prendre en considération, aussi le style de cette œuvre. Il devient néanmoins évident que l'exploration du style d'une œuvre pareille révélera en moindre mesure la personnalité du créateur et davantage des valeurs transpersonnelles. Ce sont ces valeurs qui expliquent l'air commun du répertoire symbolique de partout ; et ce sont elles qui expliquent aussi les affinités formelles de l'art brancusien avec la statuaire orientale, avec les formes plastiques des cultures exotiques, avec ce qu'on peut appeler, en son ensemble, l'art traditionnel. Le fait de conditionner la forme plastique par la sémantique apparaît d'autant plus inexorable dans la transposition des symboles cosmogoniques, et surtout des cosmogonies marquées par l'idée de la création de l'espace et de la lumière.

Un premier aspect de ce fait peut être mis en évidence en confrontant la relation entre espace et volume, telle qu'elle ressort de l'analyse des formes

ayant pour objet l'art brancusien et celui indien.

Carlo Giulio Argan mettait en contraste l'art de Mondrian, où l'espace dérober la présence des choses, avec celui de Brâncuși ou « par contre, l'objet parvient à absorber en lui-même l'espace, à se transformer lui-même en espace, et chaque objet de Brâncuși a cette valeur d'un espace et d'une extension totale, complète »¹¹³. Cette même relation entre espace et volume nous la retrouvons également dans l'architecture sacrée de l'Inde, où on peut la surprendre même par une analyse purement formelle, en dehors de toute considération symbolique. Nous nous référons, par exemple, à une monographie succincte de l'art indien, comme l'est celle d'Ernest Diez¹¹⁴, antérieure aux grands ouvrages sur le symbolisme architectural indien de P. Mus, G. Tucci, A. Coomaraswamy ou S. Kramrisch. L'auteur, s'étayant aussi sur des ouvrages plus anciens, comme celui de K. With¹¹⁵, soulignait l'identité entre espace et masse dans l'architecture indienne en termes similaires, mais d'une acception plus large que ceux de C. G. Argan à propos de l'art de Brâncuși. Si chez Brâncuși c'était la spatialité qui définissait les volumes, ici l'espace et le volume s'interdéfinissent : l'espace est masse sans corps, la masse est espace qui a pris corps (« *Raum ist körperlose Masse, Masse verkörperter Raum* »)¹¹⁶.

De l'interdéfinition du volume (de la masse) et de l'espace nous allons considérer tout d'abord la définition de l'espace en tant que volume, puisque c'est de là que découle aussi l'autre. C'est une définition qui, en contrevenant à l'expérience empirique, suppose une représentation plastique de la spatialité, une détermination formelle de celle-ci. Une pareille détermination n'est pas concevable quand il s'agit de l'espace ouvert mais seulement dans le cas d'un espace intermédiaire, d'un espace clos comme l'est celui institué par la cosmogonie de la séparation du ciel et de la terre. L'espace clos est celui qui peut être aussi bien réceptacle que matrice de toutes les entités. C'est à cette spatialité que se réfère la *Chāndogya-upanishad* (I, 9, 1) lorsqu'elle affirme que « toutes les entités nais-

sent de l'espace (*ākāśa*) et retournent à l'espace, car l'espace est leur aîné, car l'espace est leur suprême refuge ». En tant que matrice et refuge, l'espace invoqué par l'upanishad est de nature virtuelle, puisque la naissance et le retour des entités présupposent l'expansion et la régression de l'espace même, par rapport à son état de virtualité. Cet état de virtualité de l'espace coïncide cependant avec la réalité absolue dans sa forme non manifestée, telle qu'elle existe dans la période précosmogonique, lorsque le ciel ne s'était pas encore séparé de la terre, telle qu'elle existe à l'intérieur du sujet, dans l'espace intime de la conscience. L'isomorphisme de l'espace précosmogonique avec celui interne nous le trouvons clairement exposé dans la même upanishad : « Autant est grand cet espace <extérieur> tout autant l'est aussi cet espace de l'intérieur du cœur ; en son intérieur se trouvent non séparés l'un de l'autre le Ciel et la Terre, le Soleil et la Lune, la foudre et les étoiles, tout ce qui lui appartient ou non, tout ce qui se trouve ici est non séparé » (VIII, 1, 3).

Si, dans l'interdéfinition de l'espace et du volume, la spatialité acquiert de la plasticité, le volume acquiert, à son tour, de la spatialité, la spatialité du volume pouvant être considérée aussi par le prisme d'une cosmologie holographique comme résultant de l'isomorphisme du tout avec la partie ; le volume étant une partie du réceptacle spatial dans lequel est englobée la totalité du réel, il en reproduira la structure.

La spatialité des volumes sera par conséquent une spatialité cosmologique, donc chargée de toutes ses antinomies. D'une part l'espace est clos, une entité délimitée par la coquille d'un œuf, d'autre part, à l'intérieur de cette finitude, en tant que principe la structurant se trouve l'infinitude même de la lumière, comme hypostase de la réalité suprême. La radialité de la lumière institue à son tour une autre antinomie visible dans toute tentative de sa transposition plastique ; une telle image est susceptible d'interprétations contradictoires, de l'instar de toutes les images radiales de l'art symbolique indien. La roue ou le *maṇḍala* exprime à

la fois un mouvement double et opposé : autant en dispersion centrifuge, comme passage de l'Un au multiple, qu'en concentration centripète comme réintégration du multiple dans l'Un, les deux mouvements définissent en une même mesure la cosmodynamique et la psychodynamique. Une interprétation dans le sens de la pure concentration de l'art de Brâncuși nous est offerte par I. Frunzetti ; se référant aux œuvres de la phase de maturité, le critique constate qu'elles « sont modelées à présent dans un sens centripète synthétique. Les surfaces délimitent les volumes, en les enfermant comme des carapaces dures et ne contribuant pas, comme par le passé, à accorder l'espace positif (la masse) avec l'espace aérien environnant »¹⁷. En échange, C. Giedion-Welcker, après s'être demandé « mais en quelle mesure cet intense contact entre volume et espace se réalise-t-il ? comment éveiller les forces spatiales et les faire émaner d'une masse unique ? », considérait que la réponse était : « L'éclat obtenu par un polissage intense fut ce qui permit à Brâncuși de parvenir à son but d'unir la forme à l'atmosphère, au cosmos même »¹⁸.

Les deux lectures tout en étant contradictoires, sont également correctes, chacune d'elle surprenant un seul des deux aspects de l'antinomie symbolique. Appartenant à la critique formelle, ces lectures ne sauraient surprendre l'antinomie qui, elle, tient du plan des significations et, partant, de l'herméneutique.

L'unification de la critique esthétique formelle avec l'herméneutique a été bloquée dans le cas de l'œuvre de Brâncuși par le fait que le problème de l'essence, qui était la clef de cette unification, a trouvé une fausse solution dans la théorie de la « forme pure ». Le procédé brancusien d'amalgamation des images, tellement révélateur pour le statut de ses essences, n'a pas pu trouver un écho adéquat dans la recherche critique, probablement parce que l'amalgamation et la synthèse contrevenaient a priori à l'idée de pureté.

Une illustration de la forme pure semblait être donnée par le thème de l'oiseau, cependant les mêmes apologistes de la forme pure reconnaissent la présence de l'ovoïde dans les con-

tours de tous les *Oiseaux* jusque dans leurs formes ultimes, les plus décan-tées. Au demeurant, la dernière image de l'oiseau, celle d'*Oiseau dans l'espace*, n'est pas perçue comme un simple oiseau ; sa forme déclenche un amalgame d'images tout à fait similaire à celui auquel participait l'oiseau dans les textes védiques. C'est pourquoi C. Giedion-Welcker, par une formulation qui pourrait être considérée comme un résumé de ces textes, reconnaît que *L'Oiseau d'or* « semble absorber la lumière solaire et y trouver la suprême expression de la transcendance. Oiseau et flèche se confondent. Dans cette tardive „abstraction” du XX^e siècle qui unit de nouveau l'envol de l'oiseau et celui de l'âme on croit voir resusciter tout le symbolisme d'un passé »¹¹⁹. La forme pure, qui ne saurait être conçue que d'une manière univoque, par rapport à une certaine image, ne pouvait pas instituer une pluralité sémantique qui eut ruiné son identité et lui eut permis de devenir en même temps lumière du soleil, âme, flèche et transcendance. La forme pure trouve une référence correcte dans l'art de Brâncuși dans la mesure où elle se réfère à l'Ovoïde et à la simplicité de ses surfaces. Ezra Pound, qui a lancé l'expression « forme pure », se référait uniquement à l'ovoïde et à sa nature géométrique, immaculée. N'oublions pas que, à l'exception de *L'Origine du monde*, où l'ovoïde est autonome, sa présence tant dans les portraits que dans le reste de l'œuvre apparaît comme une procédé d'amalgamation des images. Ce qui a été qualifié de « forme pure » est en fait une forme amalgamée et implicitement un procédé symbolique.

L'affirmation de H. Moore, selon laquelle « Brâncuși s'est transformé en martyr d'une seule forme, celle de l'œuf », pourrait apparaître comme incomplète à l'artiste, ou à l'esthéticien qui jugerait Brâncuși de l'intérieur de la culture indienne ; il serait enclin à compléter l'énoncé de H. Moore en précisant que l'image qui domine dans l'art de Brâncuși, c'est *l'Œuf d'or* (*hiranmayam-aṇḍam*). Dans cette image mythique l'or en tant que symbole de la lumière, donc de la transcendance, révèle de manière synthétique et éloquente la signification de l'Ovoïde ;

l'œuf étant la forme la plus simple, sa surface, sans accidents, laisse transparaître et irradier son essence intime, la lumière qui est en fait l'essence de toutes les formes.

La relation entre essence et lumière s'instaure directement dans l'œuvre de Brâncuși par le procédé du polissage qu'il réservait, selon son propre aveu, aux seules formes « relativement absolues » (« le poli c'est une nécessité que demandent les formes relativement absolues »), leur conférant par l'éclat une note de transcendance. C'est en ce sens, que les idées ont été précisées par C. Giedion-Welcker, lorsqu'elle a affirmé que le polissage ne tend pas seulement à la perfection esthétique mais aussi à obtenir une transparence qui « devient transcendance ». Cet exégète si perspicace de l'œuvre de Brâncuși n'a pas omis au préalable de situer le polissage et sa finalité dans la vision cosmique de l'Orient¹²⁰. En effet, la transcendance conçue comme un acte d'irradiation, dans lequel la lumière et l'espace sont intriquées à l'esprit, résume en fait le symbolisme cosmogonique décrit par les textes indiens. Afin de discerner la relation entre forme, essence et lumière, il nous faut quitter la pensée de l'Inde ancienne — védique ou bouddhique — et descendre au Moyen Âge indien pour prendre connaissance des textes du tantrisme śivaïte du Kashmir et surtout de celles de Abhinavagupta (XI^e siècle), le représentant le plus brillant de cette école.

Du vaste syncrétisme créateur de ce courant spirituel il est à retenir, en ce qui nous concerne, d'une part que les techniques spirituelles poursuivaient une révélation des essences — et comportaient de la sorte une phénoménologie de l'image (*ābhāsavāda*) — et, d'autre part, que Abhinavagupta avait contribué à cette œuvre syncrétique par l'inclusion de l'expérience esthétique. Tout comme pour Brâncuși, pour lui l'expérience esthétique était conçue comme révélation des essences cachées dans le tréfonds de la conscience, essences qui n'étaient pas seulement le corrélatif noématique (*sāmānya*, « universel ») mais aussi lumière (*prakāśa*). Si Abhinavagupta est considéré le sommet de l'esthétique indienne¹²¹ cette

gloire ne saurait être étrangère au fait que sa « doctrine forme un tout »¹²².

L'un des exégètes de Brâncuși, David Lewis, se référant à la manière dont l'artiste intégrait en une seule unité la pluralité des formes cherchait « le problème difficile et insensé de contenir toutes les formes en une seule », selon l'expression de l'artiste, un correspondant dans les expériences spirituelles de Milarépa, qui « avait éliminé l'Illusion de la Dualité en faisant fusionner toutes les oppositions dans l'unité »¹²³.

La constatation, parfaite en son esprit ne l'est pas aussi en sa lettre : le lecteur qui sait que la vie de Milarépa¹²⁴ avait été le livre de chevet de Brâncuși serait enclin à croire que ce dernier aurait pris connaissance de la solution de la mystérieuse coïncidence entre multiplicité et unité, des expériences spirituelles indiennes, telles qu'elles étaient consignées dans les textes de l'ascète bouddhiste. Pourtant, nulle part, dans ces textes de Milarépa traduits par J. Bacot, les seuls que Brâncuși aurait pu consulter à cette date, il n'en est question dans les termes cités par David Lewis. Le seul passage du respectif volume à avoir une relation avec le problème des formes et des essences, particulièrement éloquent pour l'importance et la finalité accordées par Brâncuși aux essences lorsqu'il considérerait que « Le monde peut être sauvé par l'art », est celui où Marpa s'adresse à son disciple Milarépa, se référant à ce même problème du salut : « Nul ne peut rien pour les créatures sans connaître l'essence des choses »¹²⁵.

De la connaissance, voire même d'une expérience concrète des essences parlent amplement les textes du tantrisme kachemirien. Le premier chapitre du *Tantrasāra* de Abhinavagupta s'ouvre sur ce même problème faisant clairement comprendre qu'il s'agit du problème fondamental de la réalisation spirituelle. Nous citons le début du premier chapitre d'après la traduction de R. Gnoli : « En ce monde ce que nous devons nous proposer d'acquérir par dessus de tout n'est autre que l'essence (*svarūpa*, « la forme propre », *svabhāva*, « la nature propre »). Or, pour toutes les choses, en une égale mesure, celle-ci est entièrement constituée de lumière (*prakāśa*), étant lo-

giquement impossible que l'essence des choses soit une non-lumière (...) La lumière est donc une seule ; et cette lumière est conscience, car à ce sujet, à savoir que la conscience est constituée de la lumière des objets, ils sont tous d'accord »¹²⁶.

Le chemin vers la forme absolue, conçue en fait par Brâncuși comme une intégration de toutes les formes en une seule, est un chemin que les maîtres spirituels de l'Inde n'ont pas parcouru dans une intention artistique, mais exploré d'une façon lucide et systématique dans les expériences abyssales du yoga. Il y a trop de coïncidences frappantes non seulement entre la réalisation artistique chez Brâncuși mais aussi entre sa façon de penser cette réalisation et l'*ābhāsavāda* pour ne pas tenter de restituer par cette dernière la contrepartie théorique de sa pensée artistique.

En essayant d'expliquer la recherche de l'essence dans son art, Brâncuși instituait entre l'image sensible et celle artistique la même différence qu'établissait Abhinavagupta entre l'image de surface du monde sensible et celle de profondeur. Se référant au *Poisson* et à l'élimination des détails anatomiques, Brâncuși disait : « Si je lui faisais des nageoires et des yeux et des écailles je briserais son élan et je le représenterais par un modèle ou une forme de la réalité. Mais moi je désire l'éclat de son esprit ».

Pour Abhinavagupta l'essence spirituelle de toute chose était toujours de l'ordre de « l'éclat » chaque essence ou universel, c'était un fragment de la réalité absolue, dénommée Suprême Conscience (*Parasamvid*). Celle-ci était considérée comme le niveau le plus profond de l'essence, niveau où la pensée était coextensive à la lumière, la conscience n'étant pas encore scindée dans la dichotomie sujet/objet (*aham/ idam*). Cette zone transpersonnelle et non discursive de la conscience était à la fois le Grand Universel (*mahāsā-mānya*) et la Grande Lumière (*mahā-prakāśa*) ; la conscience transpersonnelle était la somme de tous les universaux et de leurs lumières. Les universaux sont décrits dans les termes d'une vision énergétique, puisque la réalité

ultime dont ils font partie était considérée, déjà dans les textes védiques, non seulement comme un absolu, mais aussi comme substrat de l'énergétisme universel (de la psychodynamique et de la cosmodynamique). Dès lors, les universaux sont décrits comme une masse contractée incandescente où vibre la plénitude de toutes les potentialités¹²⁷. Le terme *śakti*, « potentialité », « virtualité », qui désigne ici un certain état de l'être qui n'étant ni existence ni non-existence semble être le plus adéquat pour résoudre le paradoxe de la coïncidence de l'*Un* avec le Multiple, ce dernier, existant dans le premier sous forme de virtualité. Dans l'image à l'état de virtualité l'acte de l'intuition pure peut surprendre un plus grand nombre d'éléments formels que ne l'est capable la simple perception de la même image à la surface du monde sensible. L'intuition pure supposait l'absence de la dichotomie subjectivité/objectivité; à mesure que l'intuition s'amoindrit par l'apparition de la dichotomie sujet/objet, la plénitude et avec elle la lumière même de la forme absolue diminue, se rapprochant finalement de celle de l'image de surface. Du reste, la représentation même d'une image en tant qu'universel ou essence présuppose un degré minime de scission de la conscience intuitive, attendu que l'état d'unité absolue est décrit comme un état où tous les universaux ont fusionné dans l'océan de lumière du Soi. La manifestation de l'image, même dans sa primordialité, comme essence ou universel, suppose un certain degré d'actualisation de la potentialité formelle; ainsi que l'expriment métaphoriquement les textes, sur l'océan lisse de la Conscience suprême se dessinent les premiers ondolements, apparaît la vibration de la pensée. *Śakti*, la potentialité, celle qui institue petit à petit la multiplicité, est synonyme de « pensée » (*cimarsā*), qui à son tour, est définie sur ce premier échelon — au seuil de la manifestation — comme une vibration (*spanda*) de la lumière (*prakāśa*) en même temps que faculté de l'émerveillement (*camatkṛti*). L'émergence première de l'image dans l'absolu de la conscience où siègent non différenciées toutes les différentiations est celle-même de la subjectivité et de

l'émerveillement, ce dernier étant non seulement un état de l'intellect mais aussi un de l'affect.

Cette émergence a lieu non seulement dans l'acte spontané de la perception de l'objet correspondant mais aussi dans celui de la création de l'objet respectif. Ainsi la perception d'un vase ou bien l'intention d'en forger un supposent l'éveil de son image universelle dans la conscience; on affirme que dans cette image universelle se trouvent à l'état virtuel toutes les formes possibles que pourrait avoir le vase en tant que récipient destiné aux utilisations les plus diverses, à commencer par celles domestiques et à finir par celles liturgiques. À mesure que l'image absolue se transforme en l'image de surface d'un vase particulier, à la réalisation de celui-ci contribuent non seulement les virtualités de l'universel mais aussi sa synthèse avec d'autres universaux. La forme particulière est donc un complexe d'images ou d'universaux, ceux de l'espace et du temps décidant de son objectivité.

Pour ce qui est de l'espace, le texte d'Abhinavagupta apporte des précisions particulièrement révélatrices. En premier lieu, l'espace n'est pas considéré comme ayant une réalité autonome, sa manifestation dans le monde objectif étant solidaire à celle des formes particulières; en second lieu, dans la spatialité qui informe tous les objets du monde, le centre est « la source des autres divisions spatiales », étant « en effet, constitué de la seule lumière de la pensée »¹²⁸.

Dans cette phénoménologie de l'image il n'est pas difficile de retrouver, exposée dans une forme plus ample et plus systématisée, la conception sur les espaces et les volumes qui se dégage des représentations mythiques tout comme des formes de l'art indien et brancusien. La structure spatiale du cosmos, qu'on retrouve à l'intérieur de l'individu ainsi que dans chaque objet, nous rappelle le principe de l'isomorphisme mythique. La transition de la forme de profondeur à celle de surface et à l'objectualité se superpose au thème cosmogonique de la manifestation d'une réalité virtuelle, l'espace étant, dans les deux cas, la condition d'existence de tout objet. La spatialité

structurée par l'opposition entre le centre lumineux et la périphérie est, d'une façon inhérente, une spatialité radiale qui continue comme telle à détenir d'une manière paradoxale le statut du virtuel dans son centre lumineux et celui du manifesté dans la périphérie divergente.

La phénoménologie tantrique n'a pas en vue le domaine de la théorie pure mais en premier lieu celui de l'expérience directe, de la connaissance personnelle. La connaissance des essences, affirment les textes tantriques, est en principe accessible à chacun, à condition que le sujet soit capable de dépasser l'écran (les textes disent « l'ombrelle ») qui sépare la zone de la pensée discursive de celle de la lumière des profondeurs. Dans la zone profonde de la conscience on accède soit délibérément, systématiquement, par des exercices yoga, soit spontanément, dans l'expérience esthétique, la discursivité faisant place à l'intuition, dans les deux modalités ; quelle que soit la voie à travers laquelle on atteint les profondeurs, on acquiert par cet acte le don poétique et l'éloquence.

Le sentiment de l'émerveillement est l'une des composantes les plus importantes de l'expérience artistique dans les textes des esthéticiens indiens. Abhinavagupta donne une interprétation psychologique et l'émerveillement du fait qu'il serait inhérent à l'expérience des profondeurs ; à mesure qu'on pénètre dans la psyché profonde vers l'origine des formes, l'émerveillement augmente, le yogin est de plus en plus « pénétré d'émerveillement » (*viśmayā-viṣṭa*)¹²⁹.

Au-delà de l'émerveillement il y a la joie plénière (*bhoga*, *ānanda*), le premier étant, par le fait d'élargir la conscience, l'état qui précède la joie, une phase où l'on dépasse les obstacles (*vighna*) sur la voie vers la lumière de l'absolu. Pour Abhinavagupta la joie plénière et la lumière de la conscience s'interdéfinissent : « l'ainsi dite joie n'est autre qu'une illumination de la nature de sa propre forme (*svarūpa*), de son propre soi (*ātman*) dans toute sa plénitude » ; ailleurs il dit : « Ce que nous appelons la joie n'est en fait que ce repos en soi-même » de la lumière indépendante de tout autre objet¹³⁰.

L'émerveillement, la joie et la lumière coexistaient aussi dans l'esthétique indienne, mais la phénoménologie tantrique les a rigoureusement corrélés dans l'expérience de la perception directe des essences.

On a de la sorte surpris un ensemble qu'en Europe ou ne retrouve que sous forme de fragments qui deviennent éloquents lorsqu'ils sont rapportés à leur ensemble unitaire de la culture indienne.

Il est surprenant de constater que chez Brâncuși cette fondamentale corrélation se retrouve dans son intégralité. Tout s'explique en partant de l'essence qui pour lui n'est pas seulement valeur théorique mais réalité concrète, qui est la « forme absolue », vécue dans l'intimité de son être d'artiste ; n'ayant pas un caractère strictement noologique et transcendantal mais en même temps ontologiques et transcendant, il est naturel que l'essence de chaque chose se réduise finalement à l'essence cosmique : « l'artiste — affirmait Brâncuși — doit savoir ramener à la surface l'être de l'intérieur de la matière et être l'instrument qui fait surgir l'essence cosmique même, en une existence vraiment visible ». De même que dans la phénoménologie tantrique, l'essence qui se trouve dans l'objectualité a comme support cognitif pour l'artiste l'essence de la conscience : « nous voyons dans la matière extérieure ce qui existe déjà dans notre propre esprit ». La manière même dont Brâncuși conçoit la simplicité de l'essence nous rappelle la complexité des essences d'Abhinavagupta : « Si tu t'approches de l'essence des choses tu arrives à la simplicité », mais la simplicité, affirmait-il encore paradoxalement « est en soi une complexité », « une complexité résolue ».

La complexité se résout non pas par élimination mais par une descente vers des formes primordiales où la complexité est sublimée dans la virtualité de la lumière. Dans le contexte de la phénoménologie tantrique il devient explicable qu'un art des essences est en même temps un art de la lumière, de cette lumière qui chez Brâncuși est la signification des symboles primordiaux et à la fois leur forme plastique. Aussi était-ce naturel qu'un art pareil eût pour image-clef la forme primordiale de

l'Ovoïde auquel irradie la lumière du germe captif.

Si, en parlant de la lumière, Brâncuși s'est exprimé plutôt indirectement à travers son art avec une force qui le dispensait du commentaire oral, en parlant de la joie il s'est exprimé de façon directe, répétée, insistante : « ce que je vous offre, moi, c'est de la joie pure » ; « la mission de mon art est de créer de la joie » ; « je désire sculpter des formes qui puissent offrir de la joie aux hommes ».

Chez lui aussi la joie est conditionnée par l'émerveillement, par la perception du miracle : « depuis longtemps les hommes ne connaissent plus la joie de vivre parce qu'ils ne savent plus contempler les merveilles de la nature ». Le sentiment que la nature et merveilleuse et non « naturelle » est le propre de l'innocence infantile, d'où aussi l'éloge que l'artiste fait avec insistance à l'enfance : « les enfants possèdent cette joie primordiale » ; « Ce qui nous fait vraiment vivre c'est le sentiment de notre permanente enfance » ; « quand nous ne sommes plus enfants nous sommes déjà morts ».

Nous ne pousserons pas trop loin les assimilations lorsque nous affirmerons que la joie communiquée par l'art de Brâncuși trouve son équivalent dans ce que le tantrisme sivaïte appelait *jagadānanda* « la joie cosmique » ; et il est normal qu'il soit ainsi d'un art qui rendait visible l'« essence cosmique » même. De tout le répertoire brancusien l'œuvre qui semble communiquer au plus haut degré « la joie cosmique » reste la *Colonne sans fin*. Dès lors il n'est pas surprenant si ce symbole de la lumière absolue, donc de l'essence cosmique, instituée dans la conscience de celui qui le contemple, en même temps que la joie — ou peut-être avant celle-ci — l'émerveillement en tant que sentiment du numineux (*sensus numinis*).

Brâncuși était conscient du caractère numineux de son œuvre lorsqu'il déclarait : « Ma *Colonne* (...) sera l'une des merveilles du monde ». Il retrouvait ainsi pour son symbole ancestral une qualification tout aussi ancienne que celle de l'hymne védique dédié au Pilier cosmique (*Atharva-veda*, X, 7, 38) où celui-ci est décrit comme « une merveille au milieu du monde ».

¹ SIDNEY GEIST, *Brancusi. A Study of the Sculpture*, New York, 1968, p. 148.

² MIRCEA ELIADE, *Fragments d'un journal*, Paris, 1973, p. 553.

³ Idem, *Scriu în limba română, limba în care visez*. Interview donnée à A. Păunescu, in *Contemporanul*, 1972, n° 11.

⁴ Idem, *L'Épreuve du labyrinthe*. Entretiens avec C.-H. Roquet, Paris, 1978, p. 75.

⁵ Cf. BARBU BREZIANU, *Opera lui Constantin Brâncuși în România*, Bucarest, 1976, p. 153.

⁶ LUCIAN BLAGA, *Fefețe unui veac* (1925), in *Încercări filosofice*, Cluj-Napoca, 1977, p. 190 sqq.

⁷ Idem, *Filosofia stilului* (1924), in *Încercări filosofice*, p. 124—125, 137.

⁸ *Ibidem*, p. 128.

⁹ *Ibidem*, p. 124.

¹⁰ CAROLA GIEDION-WELCKER, *Constantin Brancusi, 1876—1937*, Neuchâtel, 1959, p. 13.

¹¹ MIRCEA ELIADE, *Brancusi et les mythologies*, in *Témoignages sur Brancusi*, Paris, 1967, p. 15.

¹² PAUL MUS, BARABUDUR, *Esquisse d'une histoire du Bouddhisme fondée sur la critique archéologique des textes*, Hanoi, 1935, p. 117.

¹³ MIRCEA ELIADE, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, I, Paris, 1976, p. 236—240.

¹⁴ STELLA KRAMRISCH, *The Triple Structure of Creation in the Rig Veda*, in *History of Religions*, 2, 1962—1963, p. 140.

¹⁵ Voir les textes dans A. BERGAIGNE, *La Religion védique*, Paris, II, 1878—1883, p. 194.

¹⁶ PAUL MUS, *op. cit.*, *Avant-propos*, p. 225.

¹⁷ *Ibidem*, p. 143.

¹⁸ OSWALD SPENGLER, *Der Untergang des Abendlandes*, I, München, 1923, p. 230.

¹⁹ ROMULUS VULCĂNESCU, *Coloana cerului*, Bucarest, 1972, p. 189.

²⁰ PAUL MUS, *op. cit.*, p. 118.

²¹ JEAN VARENNE, *Agni's Role in the Rig-vedic Cosmogonic Myth*, in *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute, Diamond Jubilee Volume*, 1978, p. 379.

²² J.-P. HODIN, *Quand les artistes parlent du sacré, in XX^e siècle*, N.S. XXVI, 24 déc. 1964, p. 25.

²³ MIRCEA ELIADE, *Traité d'Histoire des Religions*, Paris, 1963, p. 238 sqq.

²⁴ GILBERT DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, 1969, p. 397.

²⁵ PAUL MUS, *op. cit.*, p. 341.

²⁶ H. W. BODEWITZ, *Atharvaveda samhitā* 3, 12 : *The Building of a House*, in *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute, Diamond Jubilee Volume*, 1978, p. 65.

²⁷ LILIAN SILBURN, *Instant et cause*, Paris, 1955, p. 42.

²⁸ MIRCEA ELIADE, *op. cit.*, p. 339.

²⁹ LILIAN SILBURN, *op. cit.*, p. 44.

³⁰ PAUL MUS, *op. cit.*, p. 157—158.

³¹ JACQUES BACOT, *Les ślokas grammaticaux de Thonṃi Sambhōa*, Paris, 1928, p. 18.

Notes

- ³² La ballade *Iorgu Iorgovan*, in L. ȘĂINEANU, *Basmele române*, Bucurest, 1978, p. 39.
- ³³ CAROLA GIEDION-WELCKER, *Sacralul la Brâncuși*, in *Secolul 20*, X, 1976, n° 11–12, p. 280.
- ³⁴ DAN HĂULICĂ, *Puritatea – un fapt de plenitudine*, in *Arta*, 1976, n° 4, p. 16.
- ³⁵ OCTAVIAN BUIHICIU, *Folclorul de iarnă, Ziorile și poezia păstorească*, Bucurest, 1979, p. 15.
- ³⁶ MIRCEA ELIADE, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, I, *De l'âge de la pierre aux mystères d'Éleusis*, Paris, 1976, p. 60 sqq.
- ³⁷ *Ibidem*, p. 61–62.
- ³⁸ VLADIMIR DUMITRESCU, *Édifice destiné au culte, découvert dans la couche Boian-Spantov de la station-tell de Căscioarele*, in *Dacia*, XIV, 1970, p. 5–12.
- ³⁹ Coloana Cerului, Bucurest, 1972.
- ⁴⁰ *Ibidem*, p. 221.
- ⁴¹ MIRCEA ELIADE, *Le Chamanisme*, Paris, 1968, p. 218–219.
- ⁴² Idem, *Histoire des croyances...*, I, p. 53, note 26.
- ⁴³ Apud PAUL MUS, *op. cit.*, p. 144.
- ⁴⁴ R. VULCĂNESCU, *op. cit.*, p. 189.
- ⁴⁵ M. ELIADE, *Traité d'Histoire des religions...*, p. 115–136.
- ⁴⁶ P. MUS, *op. cit.*, p. 150.
- ⁴⁷ *Ibidem*.
- ⁴⁸ *Ibidem*, p. 156.
- ⁴⁹ JEANNINE AUBOYER, *La Vie quotidienne dans l'Inde Ancienne*, Paris, 1961, p. 193–194.
- ⁵⁰ Voir R. VULCĂNESCU, *op. cit.*, p. 106–107.
- ⁵¹ O. BUIHICIU, *op. cit.*, p. 69.
- ⁵² ARTUR GOROVEI, *Datinile noastre de nunță*, Bucurest, 1910, p. 61–62.
- ⁵³ *Ibidem*, p. 107.
- ⁵⁴ P. MUS, *op. cit.*, p. 202.
- ⁵⁵ Voir les textes dans BERGAIGNE, *op. cit.*, I, p. 145.
- ⁵⁶ J. AUBOYER, *Le Trône et son symbolisme dans l'Inde Ancienne*, Paris, 1949, p. 98, n. 1 et J. IRWIN, *Aśoka Pillars: a Reassessment of the Evidence*, Part IV, *Symbolism*, in *The Burlington Magazine*, CXVIII, November, 1976, n° 31, p. 741.
- ⁵⁷ R. VULCĂNESCU, *op. cit.*, p. 111–112.
- ⁵⁸ I. POGORILOVSKI, *Comentarea Capodoperei*, Iași, 1976, p. 348.
- ⁵⁹ R. VULCĂNESCU, *op. cit.*, p. 110–111.
- ⁶⁰ J. IRWIN, *op. cit.*, fig. C, p. 742.
- ⁶¹ C. G. DIEHL, *Instrument and Purpose. Studies on Rites and Rituals in South India*, Lund, 1956, p. 158, 164.
- ⁶² J. PRZYLUKSI, *Le Culte de l'étendard chez les Scythes et dans l'Inde*, in *Zamolxis*, I, 1938, p. 14–20.
- ⁶³ S. KRAMRISCH, *The Banner of Indra*, in *Art and Thought. Essays in Honour of A. K. Coomaraswamy*, ed. by K. Bharata Iyer, London, 1947, apud J. Irwin, *op. cit.*, p. 740 n. 24.
- ⁶⁴ M. MARIOTTINI SPAGNOLI, *The Symbolic Meaning of the Club in the Iconography of the Kuṣāna Kings*, in *East and West*, XVII, 1967, 3–4 p. 262, n. 71, avec la bibliographie respective.
- ⁶⁵ Idem, *Some Further Observations in the Symbolic Meaning of the Club in the Statue of Kaniska*, in *East and West*, XX, 1970, 4, p. 464.
- ⁶⁶ Voir les textes cités par A. BERGAIGNE, *op. cit.*, I p. 245.
- ⁶⁷ R. VULCĂNESCU, *op. cit.*, p. 59 et 73.
- ⁶⁸ DAN HĂULICĂ, *Brâncuși*, in *Colocviul Brâncuși*, Bucurest, 1976, p. 19.
- ⁶⁹ S. GEIST, *op. cit.*, p. 37.
- ⁷⁰ Cf. B. BREZIANU, *op. cit.*, p. 142.
- ⁷¹ ROBERT KNOTT, *The Myth of the Androgyne*, in *Artforum*, november 1975, p. 18.
- ⁷² S. GEIST, *The Kiss*, New York, 1978.
- ⁷³ Idem, *Brancusi. A Study...*, p. 37.
- ⁷⁴ Idem, *op. cit.*, p. 148.
- ⁷⁵ *Le Petit guide illustré au Musée Guimet par L. de Milloué*, Paris, 1904, reproduit à la p. 133 une telle image, particulièrement significative pour *Le Baiser* de Brâncuși quant à la position des mains. Il est dommage que la respective statue (*dpal-hkhor-lo sdom-pa*) – selon l'obligeante information de M. Gilles Béguin, conservateur du fonds tibétain – n'est plus à retrouver dans les collections depuis la Première Guerre mondiale.
- ⁷⁶ S.A. DANGE, *Sex in Stone and the Vedic mithuna*, in *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute, Diamond Jubilee Volume*, 1978, p. 559.
- ⁷⁷ B. BREZIANU, *op. cit.*, p. 130.
- ⁷⁸ M. S. MATE, *Dvārāsākhā: A Study in Evolution*, in *East and West*, 24, 1974, 1–2, p. 127–136.
- ⁷⁹ O. C. GANGOLY, *Indian Architecture*, Calcutta, s.a., p. 15; S. KRAMRISCH, *The Hindu Temple*, II, New Delhi, 1980, p. 346, n. 153.
- ⁸⁰ M. ELIADE, *Le Sacré et le profane*, Paris, 1965, p. 24–25.
- ⁸¹ G. BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Paris, 1967, p. 200–201.
- ⁸² *Ibidem*, loc. cit.
- ⁸³ G. DURAND, *op. cit.*, p. 333–334, n. 1 et 2.
- ⁸⁴ M. ELIADE, *Traité d'Histoire des religions...*, p. 158.
- ⁸⁵ PAUL PETRESCU, *Motive decorative celebre*, Bucurest, 1971, p. 74–75.
- ⁸⁶ HENRI-PIERRE ROCHÉ, *Souvenirs sur Brancusi*, in *L'Œil*, mai 1957, p. 17.
- ⁸⁷ ȘT. GEORGESCU-GORJAN, *Contribuții la cunoașterea unui proiect al lui Brâncuși: Templul din Indore*, in *Arta*, 1978, n° 4, p. 28.
- ⁸⁸ ATHENA T. SPEAR, *Brancusi's Birds*, New York, 1969, p. 47.
- ⁸⁹ A. BAREAU, *Les Religions de l'Inde*, III, Paris, 1966, p. 134.
- ⁹⁰ P. MUS, *op. cit.*, p. 90.
- ⁹¹ *Ibidem*, p. 122, n. 1.
- ⁹² *Ibidem*, p. 118.
- ⁹³ O. C. GANGOLY, *op. cit.*, p. 3–4.
- ⁹⁴ FLORENCE HETZLER, *Limbajul, gândirea și realitatea orientală se întînesc în filosofia și arta lui C. Brâncuși*, in *Arta*, XXIII, 1976, 4, p. 26.
- ⁹⁵ M. ELIADE, *op. cit.*, p. 347.
- ⁹⁶ M. BIARDEAU, *Clefs pour la pensée indienne*, Paris, 1975, p. 139.
- ⁹⁷ O. BIRLEA, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, Bucurest, 1974, p. 370.
- ⁹⁸ Sur l'androgyne sphérique et l'Œuf cosmogonique, voir M. ELIADE, *op. cit.*, p. 355.
- ⁹⁹ *Ibidem*, p. 347.
- ¹⁰⁰ Publié dans *Occultism, Witchcraft and Cultural Fashions*, Chicago–London, 1976, p. 93–119.
- ¹⁰¹ *Ibidem*, p. 132, n. 4.
- ¹⁰² Paru dans *Méhistophèles et l'Androgyne*, Paris, 1962, p. 17–94.
- ¹⁰³ M. ELIADE, *La Nostalgie des origines*, Paris, 1971, p. 272.
- ¹⁰⁴ B. BREZIANU, *op. cit.*, p. 210, fig. 232; S. GEIST, *The Kiss...*, p. 81, fig. 63.
- ¹⁰⁵ DAVID LEWIS, *Constantin Brancusi*, London, 1957, p. 38.
- ¹⁰⁶ C. GIEDION-WELCKER, *Constantin Brancusi...*, p. 197.
- ¹⁰⁷ J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, 1974, voir s.v. « Tortue », p. 310.

¹⁰⁸ M. GRANET, *La Pensée chinoise*, Paris, 1934, p. 176.

¹⁰⁹ M. BIARDEAU, CH. MALAMOUND, *Le Sacrifice dans l'Inde ancienne*, Paris, 1976, p. 18.

¹¹⁰ H. VON GLASENAPP, *Die Literaturen Indiens*, Leipzig, 1929, p. 63.

¹¹¹ A. A. MACDONELL, *Vedic Mythology*, Strasbourg, 1897, p. 151.

¹¹² J. AUBOYER, *Le Trône...*, p. 97 et J. IRWIN, *Aśoka Pillars...*, p. 743.

¹¹³ C. G. ARGAN, *Artă lui Brâncuși și artă actuală*, în *Colocviul Brâncuși...*, p. 131.

¹¹⁴ ERNEST DIEZ, *Die Kunst Indiens*, Potsdam, 1925–1926.

¹¹⁵ Java, The Hague, 1920.

¹¹⁶ E. DIEZ, *op. cit.*, p. 108.

¹¹⁷ *Viziunea folclorică a omologiei cosmice la Brâncuși*, în *Colocviul Brâncuși...*, p. 85.

¹¹⁸ *Brâncuși în artă lumii*, în *Colocviul Brâncuși...*, p. 33.

¹¹⁹ Constantin Brancusi..., p. 31.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 25.

¹²¹ RANIERO GNOLI, *Essenza dei Tantra*, Torino, 1960, p. 14, et L. SILBURN, *Le Paramārthasāra de Abhinavagupta*, Paris, 1979, p. 12.

¹²² ANDRÉ PADOUX, *La Parātrīśikālaghuvṛti de Abhinavagupta*, Paris, 1975, p. 7.

¹²³ *Op. cit.*, p. 21.

¹²⁴ J. BACOT, *Le Poète tibétain Milarepa*, Paris, 1925.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 284.

¹²⁶ R. GNOLI, *op. cit.*, p. 101.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 36.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 126.

¹²⁹ Idem, *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*, Benares, 1968, p. XLVI.

¹³⁰ R. GNOLI, *Essenza dei Tantra...*, p. 57.

C'est à la lumière des dernières recherches concernant l'art melkite, art pratiqué par les chrétiens de rite byzantin des Patriarcats d'Orient, que nous nous sommes proposé de donner un rapide aperçu sur l'œuvre peint de Yūsuf al-Ḥalabī. Traducteur, calligraphe mais aussi peintre d'icônes et miniaturiste, Yūsuf al-Ḥalabī (Joseph l'Alépin) fut parmi les premiers artistes qui illustrèrent dans les cercles melkites l'essor, au XVII^e siècle, de l'art de l'icône et de la miniature. Certes, Yūsuf, l'une des figures marquantes du XVII^e siècle, n'est point demeuré inconnu. Si son œuvre de traducteur et de calligraphe a depuis longtemps été signalée à l'attention¹, son activité de peintre, abordée en 1966 par A. Mihaïlova et par le biais d'un manuscrit enluminé conservé à l'Institut Oriental de Leningrad (n° C 358)², a connu un regain d'intérêt lorsqu'une dizaine d'années auparavant le Musée Nicolas Sursock de Beyrouth organisait pour la première fois une exposition d'icônes melkites. Il faut souligner toutefois qu'à cette époque les recherches touchant à ce nouveau chapitre de l'histoire de l'art postbyzantin étaient encore à leur début et que seules deux icônes avaient pu être regroupées autour du nom de Yūsuf³.

Au stade actuel des travaux, une vingtaine de documents composés aussi bien d'icônes que de manuscrits enluminés allant de 1641 jusque vers 1660, peuvent être reportés à l'actif de Yūsuf al-Ḥalabī. Provenant des monastères, des églises, des bibliothèques et des collections privées du Liban, des collections de Syrie et de l'Institut Oriental de Leningrad, ces documents permettent de cerner d'un peu plus près la personnalité de l'artiste, de se faire une idée plus précise sur sa formation de peintre, de mieux situer enfin son œuvre dans la perspective de l'art postbyzantin.

Que le prêtre Yūsuf ibn al-ḥağğ Anṭonios dit aussi Yūsuf al-Muṣawwir (le peintre) ait été originaire d'Alep, qu'il ait exercé la majeure partie de son activité à Alep, considéré au XVII^e siècle comme la ville « la plus belle, la plus grande, la plus riche de tout l'Empire ottoman après Constantino-

YŪSUF AL-ḤALABĪ, PEINTRE MELKITE DU XVII^e SIÈCLE *

Syloia Agémian
(Beyrouth)

ple et le Caire »⁴ n'est point le fait d'un hasard. On n'oublie pas que la communauté melkite d'Alep bénéficiait dans la première moitié du XVII^e siècle de la présence de deux prélats éclairés, deux métropolitains tels que Méléce Karmé futur Patriarche d'Antioche sous le nom d'Euthyme II Karmé (1634—1635) et Méléce Za'im futur Patriarche d'Antioche sous le nom de Macaire III Za'im (1647—1672) qui furent à l'origine même de ce que l'on a appelé *Renaissance Melkite*. C'est bien grâce aux efforts des prélats évoqués, efforts destinés à éveiller auprès de leurs coreligionnaires « la conscience d'une identité spirituelle de tradition syro-byzantine »⁵, que les idées, les lettres et les arts connurent au XVII^e siècle un véritable renouveau. L'abandon du syriaque au profit de l'arabe dans la liturgie, la traduction des livres liturgiques en arabe, le recours aux sources écrites pour éclairer l'image du passé, les encouragements prodigués en faveur de l'art de l'icône, furent, rappelons-le, autant de moyens mis en œuvre pour démontrer l'appartenance des communautés melkites aux traditions byzantines.

C'est donc dans une telle ambiance que Yūsuf a évolué. Plus même, « élève »

* Communication présentée lors du IV^e Congrès International d'Études du Sud-Est Européen (Ankara, 13—18 août 1979).



Fig. 1. — Descente aux Limbes (Collection II. Pharaon, Beyrouth)

de Méléce Karmé et « collaborateur » de Macaire Za'im, ainsi qu'il le mentionna à diverses reprises, il fut étroitement lié aux groupes intellectuels formés par les deux prélats⁶. Son érudition, ses dons multiples, témoignent d'ailleurs de la qualité des disciples qui entourèrent Karmé et Za'im.

Si Yūsuf fut un traducteur habile et recherché — il traduisit du grec en arabe, le plus souvent à la demande de Macaire Za'im, non moins de six ouvrages⁷ —, s'il fut un copiste particulièrement doué — la haute tenue de sa calligraphie a toujours été soulignée par les spécialistes⁸ —, il sut également s'imposer comme un peintre de talent. Les multiples icônes qui nous sont parvenues, les manuscrits qu'il enlumina, ouvrages luxueux et richement illustrés pour certains d'entre eux, montrent bien que le vénérable prêtre alépin fut tout aussi apprécié dans son entourage

en sa qualité de peintre d'icônes et de miniaturiste.

Il est probable qu'au départ ce fut Méléce Karmé qui encouragea le jeune talent de Yūsuf. Le problème reste de savoir où Yūsuf s'est formé, où il a acquis les connaissances picturales qui lui permirent d'assumer sa carrière. Des renseignements précis nous manquent à ce sujet. On sait toutefois que non seulement les icônes grecques circulaient en assez grand nombre dans les Patriarcats orientaux mais que les peintres grecs furent nombreux à travailler en ces milieux⁹. Le talent de Yūsuf a donc pu s'épanouir sur place, sous la direction d'un maître avisé, mais il convient aussi d'envisager le fait qu'il a pu être envoyé dans les centres grecs proches pour apprendre à peindre. On pense par exemple au monastère de Saint-Sabbas en Palestine qui « exerçait toujours une sorte d'attraction sur la Syrie »¹⁰ et qui accueillit pour des séjours plus ou moins prolongés et Méléce Karmé et Macaire Za'im. Yūsuf fut-il à son tour de passage en ces lieux ? Y étudia-t-il le grec à l'exemple de Karmé ainsi que l'art de peindre ? Rien n'indique, il est vrai, que des ateliers de peinture aient été organisés dans les locaux du monastère¹¹. Et pourtant, c'est à Saint-Sabbas que le hiéromoine Méléce de Chio, celui-là même qui décora l'église patriarcale de Damas à la demande de Méléce Karmé et qui lui succéda dans la dignité patriarcale sous le nom d'Euthyme III (1635 — 1647), poursuivit jusqu'en 1634 son activité de peintre. On imagine volontiers Karmé confiant au moine grec qui l'avait frappé par son talent et qu'il devait considérer comme son « fils spirituel », le soin d'introduire Yūsuf dans la carrière artistique mais l'on ne peut tirer de conclusion formelle en l'absence de documents précis. Toujours est-il que Yūsuf vécut treize années sous l'obédience d'Euthyme III ; en tant que lettré qui affirme déjà en 1641 ses dons de copiste et de miniaturiste, il avait dû attirer l'attention du Patriarche et il n'est pas exclu de croire que ce dernier lui permit de parfaire son art soit en l'envoyant dans le monde grec soit en l'invitant à travailler avec lui. La comparaison des œuvres d'Euthyme le Chiote et de Yūsuf al-Ḥalabî aurait

pu être révélatrice en ce sens mais il ne reste malheureusement nulle trace certaine de l'œuvre du premier peintre.

Sur l'ensemble de quinze icônes que nous attribuons à Yūsuf, seul un nombre réduit de pièces portent la signature de l'artiste. En dehors de la *Descente aux Limbes* (collection H. Pharaon, Beyrouth) dont la dédicace arabe indique qu'elle fut offerte en 1645 par Yūsuf à l'église Notre-Dame d'Alep (fig. 1), le nom du peintre apparaît en grec sur une *Hymne Acathiste* (collection H. Pharaon; fig. 2), un *Archange Michel* daté de 1653 (Archevêché grec-catholique d'Alep; fig. 3) ainsi que sur deux icônes que nous avons eu l'occasion de voir dans une collection privée de Beyrouth, un *Saint Élian* et une *Vierge Hodigitria* entourée de douze saints, portant la date de 1650. Une signature devait probablement figurer sur une dernière icône, une imposante composition réunissant les *Stylites Syméon l'Ancien* et *Syméon le Jeune* (collection privée, Beyrouth); on pense que le nom de l'artiste, emporté par les repeints, était inscrit sur l'un des phylactères disposés au bas du tableau. La formule est celle adoptée sur l'*Hymne Acathiste* et l'on ne doute pas que cette icône des Stylites ait été peinte par Yūsuf. Les rapprochements opérés avec ses œuvres formellement identifiées mettent bien en évidence la similitude des types humains et des procédés d'exécution qui se traduisent par un graphisme accentué et une palette aux dominantes claires. Une seule icône se détache de cet ensemble de par les différences de facture qu'elle propose: un examen attentif révèle en effet que l'approche s'est faite plus picturale sur l'*Hymne Acathiste* où la touche est moelleuse et le coloris plus chaud. Les icônes non signées qu'il a été possible de restituer à Yūsuf montrent que cette technique ne fut point occasionnelle; elle se répète sur deux pièces conservées à Alep, la *Deisis* de la collection R. Draghi et l'icône en deux registres de la collection G. Antaki (fig. 4) et qui, à l'instar de l'*Hymne Acathiste*, se distinguent par leur travail de miniature. C'est par contre dans la lignée de la *Descente aux Limbes*, de l'*Archange Michel* ou de la *Vierge Hodigitria* que s'inscrivent la *Nativité du Christ*, la *Nativité de la*



Vierge (fig. 5) et l'*Ascension* (fig. 6) que l'on peut encore voir dans l'église orthodoxe Saint-Nicolas de Lattaquieh. Les particularités d'ordre stylistique et technique qui relient ces œuvres les unes aux autres, se retrouvent sur une *Deisis* formant la partie centrale d'un tryptique aujourd'hui démembré (collection G. Antaki; fig. 7) et sont encore perceptibles sur une icône dédiée à *Saint Syméon Stylite le Jeune* que des repeints ont malheureusement déformée par endroits (église orthodoxe Notre-Dame d'Alep; fig. 8). Deux dernières icônes seraient à rattacher à ce groupe si leur attribution à Yūsuf s'avérait être formelle; c'est en effet avec quelque réserve que nous proposons de reconnaître la main du prêtre alépin sur une *Vierge Trônant* de l'Ar-

Fig. 2. — *Hymne Acathiste*. Détail (Collection H. Pharaon, Beyrouth)



Fig. 3. — Archange Michel (Archevêché grec-catholique, Alep).

chevêché grec-catholique d'Alep et sur un *Baptême* se trouvant au Couvent Saint-Jean de Šuwait (Liban).

Les traits caractéristiques qui marquent les icônes apparaissent, avec les nuances qui s'imposent, sur les miniatures laissées par Yūsuf. Le genre fut largement illustré par notre peintre à en juger par les cinq manuscrits qui sont arrivés jusqu'à nous. On lui doit de manière certaine les miniatures de deux ouvrages conservés à l'Institut Oriental de Leningrad dont le précieux *Kitāb ad-durr al-manẓūm* (n° C 358)¹². Non moins de 94 portraits d'empereurs byzantins et de sultans turcs allant de Constantin le Grand jusqu'à Murād IV ont pris place vers 1660 dans le manuscrit dont le texte, déjà traduit en 1647 par Yūsuf en collaboration avec Paul d'Alep, a également été transcrit de sa main¹³. On reconnaît dans ces portraits tout le répertoire des personnages de Yūsuf représentés en pied ou en buste,

seuls ou deux par deux, de face, de trois quart ou de profil, vêtus de costumes somptueux, tenant une palme ou une croix, un sceptre ou un globe, un livre ou un volumen, armés de boucliers et brandissant tantôt une épée, tantôt une lance ou un sabre (figs. 9, 10). Le *Kitāb* qui est sans conteste la réalisation la plus spectaculaire de Yūsuf fut probablement emporté en guise de cadeau par Macaire Za'im lors de son deuxième voyage effectué en Russie et en Géorgie dans les années 1664—1670¹⁴. Ne retrouve-t-on pas en effet le manuscrit au XVIII^e siècle entre les mains du roi Vakhtang VI de Géorgie qui a lui-même rédigé les inscriptions en géorgien, visibles sur les miniatures à côté des inscriptions grecques?¹⁵ C'est en géorgien toujours qu'a été écrit le colophon d'un *Évangélaire* arabe appartenant à la Bibliothèque du Couvent Notre-Dame de Balamand (Liban)¹⁶. Le texte donné également en arabe et en grec ne fournit de renseignements que sur l'histoire ultérieure du manuscrit ; on sait seulement que l'*Évangélaire* fut offert en 1692 au Couvent de Balamand par Grégoire, « fils du sacristain d'Alep » et métropolite de Théodosiopolis. Or, les données sont assez convaincantes pour rattacher avec une grande vraisemblance le nom de Yūsuf aux portraits des quatre évangélistes figurés au début de leurs livres (fig. 11), et partant, pour faire remonter l'exécution de l'ouvrage avant 1667, date à laquelle le peintre était déjà mort. Enfin, bien que son nom soit uniquement mentionné en tant que copiste dans les colophons du *Psautier* de 1641 (Bibliothèque des Missionnaires de Saint-Paul, Harissa, Liban) et du *Lectionnaire* de 1649 (Bibliothèque de l'Université Saint-Joseph, Beyrouth), tout porte à croire que Yūsuf s'est aussi chargé de la partie artistique des deux manuscrits en peignant le portrait du Roi David, l'unique miniature qui orne le *Psautier* (fig. 12) et les onze miniatures qui embellissent le *Lectionnaire*. On pourrait certes opposer le portrait du roi David à la Rangée d'Apôtres par exemple, l'une des onze miniatures insérées dans le *Lectionnaire* (fig.13) : là les visages et les parties nues sont cernés par une fine ligne brune et animés par de légers rehauts de blanc ; ici, ils sont modelés

sans contours par un jeu d'ombre et de lumière. Mais des écarts à peu près similaires sont à noter au sein même du *Kitāb* et jusque dans le *Lectionnaire* où les portraits de Saint Marc et de Saint Luc, traités de manière presque essentiellement linéaire, offrent un net contraste avec le reste des miniatures. Il n'est pas sans intérêt de relever que si l'interprétation de ces deux figures diffère de celle des évangélistes Marc et Luc représentés dans le manuscrit de Balamand, le portrait de Saint Jean peint dans le même *Lectionnaire* laisse voir quant à lui de grandes affinités avec son homologue de Balamand (fig. 11); les traits sont identiques de part et d'autre, nettement dessinés quoique sans dureté, soulignés par des ombres grises et relevés de touches de blanc sur le front, les pommettes et le menton. On se demande en fait si de telles variations ne sont pas plus ou moins directement liées aux modèles qui inspirèrent Yūsuf. Cette opinion se trouve renforcée par les observations de l'Abbé J. Leroy formulées sur l'ensemble des miniatures ornant le *Lectionnaire* de 1649 et qui mettent l'accent sur la diversité des sources — images de manuscrits, mais aussi peintures d'icônes et peintures murales — qui auraient servi de références à l'artiste.¹⁷

Quoiqu'il en soit, les œuvres ainsi regroupées de Yūsuf frappent en premier par leur fidélité aux principes de l'art byzantin ou postbyzantin. Icônes et miniatures révèlent la connaissance intime que l'artiste avait de la manière et de l'iconographie grecques traditionnelles. Le contour proprement melkite ne s'est pas encore dessiné en cette première moitié du XVII^e siècle et l'attachement aux prototypes grecs est tel, nous l'avons vu, qu'au moins sur ses icônes Yūsuf a toujours apposé sa signature en grec et selon la formule consacrée; ΧΕΙΡ ΙΩΝΙΦ ou ΧΕΙΡ ΙΩΝΥΦ ΙΕΡΕΟC. Interprétés dans un style conventionnel, construits sur des schémas dont les formules remontent au XVI^e siècle, la *Descente aux Limbes* ou l'*Hymne Aca-thiste*, la *Nativité*, l'*Ascension* ou le *Baptême*, pour ne citer que ces quelques exemples, indiquent que Yūsuf a été en contact avec des modèles de qualité, contemporains ou plus anciens, et dont les seules concessions au modernisme



Fig. 4. — Icône en deux registres (Collection G. Antaki, Alep).

résidaient dans un dallage en perspective ou dans des détails architecturaux de style renaissant ou baroque. N'eussent été d'ailleurs leurs inscriptions arabes, les icônes en question auraient pu aisément passer pour des œuvres grecques de la même époque, plus précisément pour des œuvres provenant du Nord de la Grèce ainsi que l'a fait remarquer M. Chatzidakis. Considérant la *Descente aux Limbes* qui avait été exposée au Musée Sursock en même temps que l'*Hymne Aca-thiste*, le savant avait en effet décelé sur les traits prosopographiques l'écho des fresques peintes au XVII^e siècle dans les églises de la Macédoine occidentale¹⁸. Les personnages solidement charpentés de Yūsuf aux visages « plutôt laids », au tracé « ferme et rude », trouvent ainsi de nombreux parallèles à Kastoria, notamment à travers les peintures de l'église de la Panaghia, exécutées en 1606. On relève parfois de frappantes ressem-



Fig. 5. — *Nativité de la Vierge* (Église Saint-Nicolas, Lattaquieh).

blanches, celles, par exemple, qui rapprochent le Christ de la *Descente aux Limbes* (fig. 1) du Christ de la *Cène* dans l'église de la Panaghia,¹⁹ les Apôtres figurés dans la même composition des Apôtres du *Lectionnaire* de 1649 (fig. 13). Si le Prophète Zacharie représenté dans la *Descente aux Limbes* a le même visage allongé aux larges pommettes que *Saint Macaire* placé aux côtés des Saints Sabbas et Euthymios²⁰, les traits du berger musicien de la *Nativité* et des serviteurs de Ponce-Pilate²¹ se répètent à quelques nuances près sur les visages de Saint Georges et Saint Démètre apparaissant sur l'icône de la collection Antaki (fig. 4) ou sur les visages des Rois Mages dessinés sur la scène n° 10 de l'*Hymne Acatiste*.

Il est vrai que Yūsuf ne fut point inféodé à la manière grecque. Ses travaux, qu'il est difficile de détacher du

milieu ambiant, laissent voir qu'il mit parfois à contribution les miniatures turques de la même époque qu'il semblait bien connaître. La diffusion de telles œuvres ne saurait étonner dans un milieu comme Alep et leur emprise fut assez forte pour qu'un autre peintre melkite travaillant dans cette ville se soit adressé aux mêmes sources en illustrant vers 1646 un *Roman de Barlaam et de Joasaph*²². Bien qu'épisodique dans l'art de Yūsuf, leur influence ressort de manière évidente sur les portraits des sultans turcs qui se succèdent, à partir de Murād III, dans le *Kitāb ad-durr al-manzūm*. Le style, résolument différent de celui qui a présidé à l'élaboration des empereurs byzantins, n'a plus rien de grec sur ces images et plus que le souvenir de la miniature turque, c'est son imitation que l'on retrouve sur les faces rondes ou carrées, sur les yeux bridés et les carrures épaisses, sur les détails vestimentaires, sur le dessin enfin, dépourvu de tout modelé (fig. 10)²³.

L'on remarque qu'à l'occasion Yūsuf prit également ses distances vis à vis de l'iconographie orthodoxe. La *Vierge Hodigitria* de 1650 présente sur l'une des scènes qui l'entourent, la figure de *Saint Martin* à cheval partageant son manteau. Ce thème purement occidental dont on ne connaît que de très rares exemples dans la peinture orthodoxe²⁴ est bien moins redevable, croyons-nous, aux icônes grecques, qu'à l'influence des images distribuées en grand nombre par les missionnaires latins, actifs dès le XVI^e siècle à Alep²⁵. Il ne reste pas moins toutefois que la scène, traitée de manière académique, s'intègre parfaitement dans l'ensemble de la composition. De même, le caractère byzantin des images n'a point été altéré lorsque, puisant dans le répertoire ornemental de l'art islamique, Yūsuf a fixé le décor des vignettes qui surmontent dans l'*Évangélaire* de Balamand, les portraits de Matthieu, Marc, Luc et Jean (fig. 11). Avec leurs cartouches dorés, leurs inscriptions utilisées comme des motifs décoratifs, les fleurs stylisées et les palmes doubles agrémentant les fonds et les angles, ces bandeaux rectangulaires évoquent effectivement les enluminures de type coranique alors que, dans leurs lignes générales, les portraits

des évangélistes figurés assis, tenant un livre ou un phylactère et accompagnés de leurs symboles, demeurent fidèles au schéma et au style byzantins. En réalité, la démarche du peintre qui a associé un décor islamisant et des figures byzantines n'est point originale ; Yūsuf n'a fait que suivre ici des procédés fort anciens qui s'affirment déjà au XIV^e siècle dans les manuscrits arabes-chrétiens²⁶.

Sans doute est-ce un art aux accents rudes, parfois même frustes, que proposent les travaux de Yūsuf. Le premier des artistes melkites ne s'est point attardé à la recherche d'un langage subtil et sa peinture est plus vigoureuse qu'élégante, plus énergique que délicate. Elle ne demeure pas moins convaincante dans le cadre de l'art postbyzantin. L'absence de raffinement dans la facture est souvent compensée par la force expressive de l'écriture qui fait vibrer les personnages d'une intense vie intérieure — combien impressionnants sont à cet égard les portraits des empereurs byzantins peints dans le *Kitāb* — et qui réussit à suggérer dans les meilleures compositions une grande puissance dramatique. La *Descente aux Limbes* de 1645 est parmi les exemples les plus représentatifs que l'on puisse citer en ce sens. Tout aussi imposantes sont les icônes dédiées aux *Stylites Syméon l'Ancien* et *Syméon le Jeune*, à *Saint Syméon le Jeune* ou à *Saint Élian* et qui retiennent l'attention tant par leurs mérites artistiques que par leur intérêt iconographique. L'accent qui a été mis sur ces figures liées aux traditions locales — Élian fut un saint exclusivement local — l'ampleur avec laquelle elles ont été traitées, ne laissent d'ailleurs pas d'être significatifs si l'on songe qu'à la même période Macaire Za'im et Paul d'Alep s'activaient à regrouper toutes les informations susceptibles de faire revivre les traditions du passé. Nous ne connaissons pas une mais deux icônes de *Saint Élian* peintes par Yūsuf²⁷. Ces pièces ne sont pas les plus anciennes consacrées au saint protecteur de la ville de Homs — le Pr Cādea a publié une icône qui fut exécutée en 1596 à la demande du Patriarche d'Antioche Joachim VI Ziadé²⁸ — mais ce sont les premières que l'on peut considérer comme authentiquement « melkites »



Fig. 6. — Ascension (Église Saint-Nicolas, Lattaquieh).

de par leur exécution, les premières également qui offrent autant de détails sur la vie de ce saint anargyre martyrisé au III^e siècle pour sa foi chrétienne. Le fait est que Yūsuf a enrichi l'image conventionnelle du saint représenté à cheval, vêtu du costume militaire et armé d'une lance ; non seulement il a montré une seconde fois Saint Élian, sous les traits du médecin, mais il a introduit au bas de l'icône des scènes de miracles et de tortures et figuré le guerrier, en pleine action, triomphant du mal ou du paganisme ; béni par le Christ et couronné par les anges, Élian transperce en effet de sa lance le corps du démon qui retient à l'aide de longues cordes les pattes arrière du cheval.

L'esprit inventif du Yūsuf se manifeste avec plus de force encore sur la belle icône réunissant les *Stylites Syméon l'Ancien* et *Syméon le Jeune*. Nous regrettons de ne pouvoir illustrer par



Fig. 7. — *Deisis* (Collection G. Antaki, Alep).

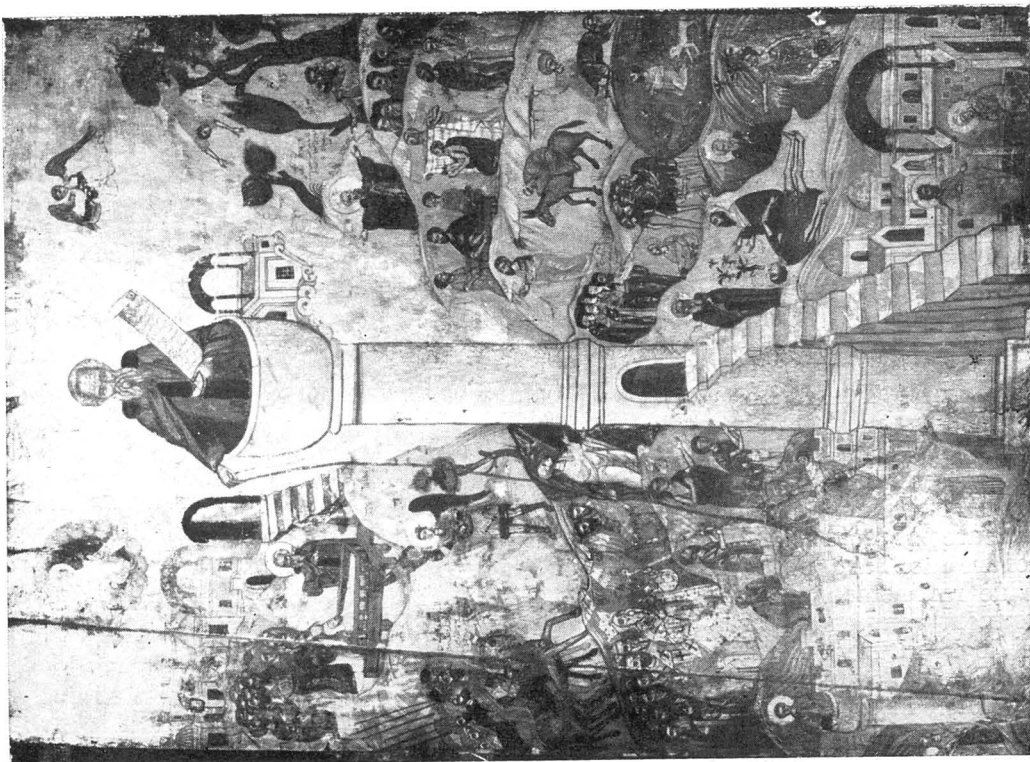


Fig. 8. — *Saint Syméon Stylite le Jeune* (Église Notre-Dame, Alep).

Fig. 11. — *Saint Jean l'Évangéliste*. Miniature de l'Évangélaire n° 499 →
du Couvent Notre-Dame de Balamand.



Fig. 9. — *Constantin le Grand*. Miniature du Kitāb ad-durr al-manẓūm (Institut Oriental, Leningrad, n° C358).



Fig. 10. — *Sultan Murād*. Miniature du Kitāb ad-durr al-manẓūm (Institut Oriental, Leningrad, n° C358).

Fig. 12. — *Portrait du roi David*. Miniature du Psautier de 1641. (Bibliothèque des Missionnaires de Saint-Paul, Harissa, Liban). →



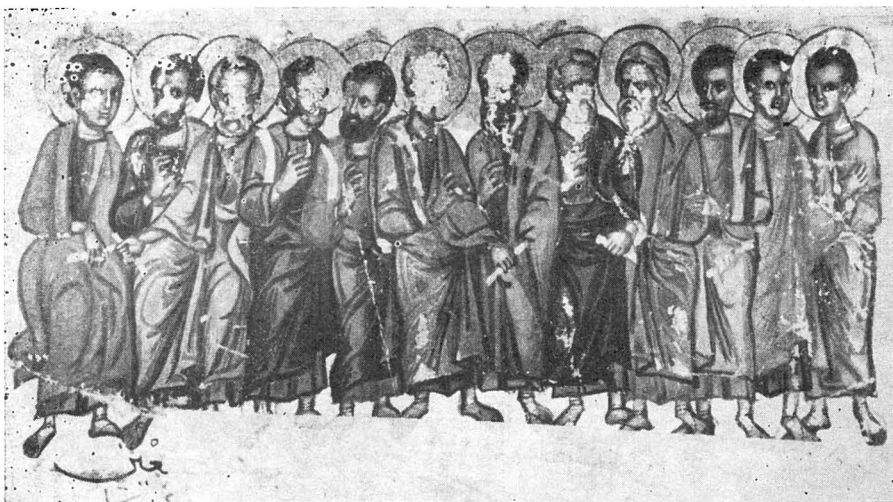


Fig. 13. — Rangée d'Apôtres. Miniature du Lectionnaire de 1619 (Bibliothèque de l'Université Saint-Joseph, Beyrouth, n° 441).

un document photographique cette œuvre qui témoigne de la capacité de l'artiste à maîtriser une composition animée de nombreux personnages et dans laquelle nous avons reconnu le modèle de la célèbre icône du Couvent de Balamand, peinte en 1699 par Ne'meh al-Muṣawwir, le fils de Yūsuf. Ne'meh a reproduit dans les moindres détails chacune des petites scènes tirées de la vie des stylites, qui gravitent autour des colonnes où Syméon l'Ancien et Syméon le Jeune apparaissent debout tenant un phylactère déployé. J. Leroy qui a longuement étudié l'icône de Balamand²⁹ a démontré que le peintre devait être considéré comme l'auteur même de l'icône et « non comme un simple copiste d'une œuvre antérieure ». « C'est un homme sachant utiliser une matière préexistante quitte à l'organiser selon sa fantaisie et son talent », ajoute-t-il, tout en faisant remarquer que « les scènes se montrent avec une abondance que l'on ne trouve pas ailleurs, c'est vraiment l'élément neuf de l'iconographie des stylites ; il semble être une invention de Ne'meh ». Or, c'est à Yūsuf que l'on doit attribuer ces nouveaux apports et cette aptitude à créer de nouvelles compositions que l'on retrouve sur l'icône de *Saint Syméon*

le Jeune (fig. 8). Pour l'avoir décrite dans les pages de cette même revue³⁰ cette rare icône ne nous arrêtera que le temps d'évoquer la richesse exceptionnelle des scènes disposées autour de la colonne, centrale, une trentaine dans l'ensemble, qui trouvent leur explication dans la vie du saint telle que l'a présentée la littérature hagiographique. Que ces scènes narratives aient été dès le départ mises au point par notre peintre, nous sommes d'autant plus enclins à le croire qu'en exécutant l'un des monuments les plus détaillés que l'on connaisse sur la vie du stylite, Yūsuf participait, aux côtés de Macaire Za'īm et de l'archidiacre Paul, aux efforts destinés à remettre en vigueur le culte de Syméon le Jeune. N'est-ce pas justement à cette époque que Macaire transcrivait 198 chapitres de la vie de Syméon le Jeune et entreprenait avec son fils Paul des pèlerinages jusqu'au monastère oublié du Mont Admirable ?³¹ Pareil témoignage, mettant en évidence la connexion étroite qui existait entre la démarche du peintre et le courant de pensée qui animait les lettrés de l'époque, met également en lumière le rôle de premier plan que Yūsuf eut à jouer dans la Renaissance Melkite, tant au niveau des lettres qu'au niveau des arts.

Notes

¹ Voir notamment L. CHEIKHO, *Catalogue des Manuscrits des auteurs arabes chrétiens depuis l'Islam*, Beyrouth, 1924, p. 190-191 ; *Catalogue raisonné des manuscrits de la Bibliothèque Orientale de l'Université Saint Joseph* (Beyrouth), in

Mélanges de l'Université Saint Joseph, X (1925), p. 164, 219 ; P. SBATH, *Al-Fihris*, t. II, 1939, p. 81-82 ; G. GRAF, *Geschichte der Christlichen Arabischen Literatur*, t. III, Città del Vaticano, 1949, p. 104-108, 113 ; Mgr. J. NASRALLAH, *Hiératicons*

Melchites Illustrés, in *Proche-Orient Chrétien*, VI (1956), p. 18—19; *Catalogue des Manuscrits du Liban*, t. I, Harissa (Liban), 1958, p. 74—75, 104.

² A. MIHAÏLOVA, *Un manuscrit arabe enluminé du XVII^e siècle* (en russe), in *Palestinskij Sbornik*, 15 (78), 1966, p. 201—206. Il s'agit du *Kitāb ad-durr al-manẓūm fī akhbār mulūk al-rūm* (Livre des perles rangées de l'histoire des rois des Rūms) qui est la traduction de l'*Histoire des empereurs byzantins* de Matthieu Cigala. À noter cependant que Yūsuf qualifié de « peintre de premier ordre » a été considéré par Z. Mihaïlova comme étant d'origine grecque (voir p. 203).

³ Voir dans le volume *Icônes Melkites* publié en 1969 à Beyrouth sous la direction de V. CÂNDEA, les figs 1 et 2. Voir également dans le même volume, V. CÂNDEA et S. AGÉMIAN, *Description des icônes* p. 129—134.

⁴ *Les mémoires du Chevalier d'Arvieux*, t. VI, Paris, 1735, p. 411.

⁵ V. CÂNDEA, *La culture roumaine et le Proche-Orient*, in *Relations culturelles du Sud-Est Européen avec le monde méditerranéen et pontique*, Co-rapports présentés lors du III^e Congrès International d'Études du Sud-Est Européen, Bucarest, 1974, p. 62. Voir également à ce propos, V. CÂNDEA, *Messages de l'icône*, in *Icônes Melkites*, p. 42—43.

⁶ N. NASRALLAH, *Notes et documents pour servir à l'histoire du Patriarcat Melchite d'Antioche*, Jérusalem, 1965, p. 143.

⁷ J. NASRALLAH, *Hiératicons Melchites Illustrés*, p. 19 et *Histoire du mouvement littéraire dans l'Église Melchite du V^e au XX^e siècle*, vol. IV, t. 1, Louvain, 1979, p. 206—209. Ainsi, la version arabe du *Kitāb ad-durr al-manẓūm* plus haut mentionné, fut accomplie à la demande de Macaire, par Yūsuf et par Paul d'Alep (J. Nasrallah, *L'Œuvre historique du Patriarche d'Antioche Macaire III Za'im*, in *Bulletin d'Études Orientales*, 25, 1972, p. 198).

⁸ J. NASRALLAH évoque en effet la calligraphie « fine et très belle » d'un *Psautier liturgique* transcrit par Yūsuf en 1641 et se trouvant dans la Bibliothèque des Missionnaires de Saint Paul de Harissa, Liban (*Catalogue des Manuscrits du Liban*, t. I, p. 104). L. Cheikho relève de son côté « la belle écriture nashī » d'un *Lectionnaire* copié par Yūsuf en 1649 et conservé dans la Bibliothèque de l'Université Saint-Joseph (*Catalogue raisonné...*, p. 163).

⁹ Une communication ayant pour titre *Icônes et peintres grecs au Proche-Orient du XVII^e au XIX^e siècle* nous avait donné l'occasion de signaler lors du III^e Congrès International d'Études du Sud-Est Européen (Bucarest, 1974), que les artistes et les icônes arrivaient en Syrie venant aussi bien de Chypre que de l'île de Crète, de Constantinople, d'Asie Mineure ou du Monastère Sainte-Catherine du Sinaï.

¹⁰ J. NASRALLAH, *L'Œuvre historique du Patriarche d'Antioche Macaire III Za'im*, p. 192

¹¹ Repeuplée en 1550, la Maison devait recevoir quelques années plus tard des icônes provenant de Chypre; par la suite, l'iconostase et les murs de l'église principale de l'Annonciation furent décorés grâce aux soins des pèlerins et des empereurs de Russie (S. Vailhé, *Les Écrivains de Mar Saba*, in *Échos d'Orient*, t. II, 1898, p. 45).

¹² A. MIHAÏLOVA mentionne, en effet, un second ouvrage enluminé par Yūsuf et conservé dans la section des manuscrits arabes de l'Institut Oriental de Leningrad, ouvrage dont les enluminures seraient antérieures à celles du *Kitāb [Un Manuscrit arabe enluminé du XVII^e siècle,*

p. 205) Il s'agit probablement du *Psautier* datant de 1650, mentionné par J. Nasrallah dans *Histoire du mouvement littéraire dans l'Église melchite du V^e au XX^e siècle*, p. 209. Nous adressons nos vifs remerciements à Mme Mihaïlova, conservateur à l'Institut Oriental de Leningrad, qui a bien voulu nous procurer les reproductions des miniatures du *Kitāb* et nous donner l'autorisation de les publier.

¹³ A. MIHAÏLOVA, *op. cit.*, p. 203.

¹⁴ *Ibidem*, p. 206.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Le manuscrit portant le n^o 499 est signalé dans le catalogue de R. HADDAD et F. FREJATE, *Manuscrits du Couvent de Belmont (Balamand)*, (en arabe), Beyrouth, 1970, p. 16.

¹⁷ J. LEROY, *Manuscrits illustrés de la Bibliothèque de l'Université Saint-Joseph*, in *Mélanges de l'Université Saint-Joseph*, XXXIII (1956) p. 214. L'auteur a décrit en détail et publié chacune des miniatures du *Lectionnaire* sans toutefois les attribuer à Yūsuf al-Halabī. Le nom de ce dernier n'a d'ailleurs pas été mentionné dans l'étude, même en tant que copiste.

¹⁸ M. CHATZIDAKIS, *Les icônes grecques post-byzantines*, dans *Icônes Melkites*, p. 232.

¹⁹ S. PELEKANIDIS, *Kastoria. Les peintures murales*, t. I (planches), Thessalonique, 1955, pl. 233 a.

²⁰ *Ibidem*, pl. 241 b.

²¹ *Ibidem*, pls. 237 b et 235 a.

²² J. LEROY, *Un nouveau Manuscrit arabe-chrétien illustré du roman de Barlaam et de Joasaph*, in *Syria*, XXXII (1955), p. 102 et suiv.

²³ Voir à ce propos I. Stchoukine, *La peinture turque d'après les manuscrits illustrés*. II^e partie. *De Murād IV à Muṣṭafa III, 1623—1773*, Paris, 1971, figs I, XI, XII, XIII.

²⁴ Une icône de Saint Martin (Crète, fin XV^e siècle), a été publiée dans le Catalogue *Icônes grecques et russes* de la Galerie Nikolenko, Paris, 1975, fig. 7.

²⁵ J. SAUVAGET, *Alep. Essai de développement d'une grande ville syrienne des origines au milieu du XIX^e siècle*, Paris, 1941, p. 201.

²⁶ Voir J. LEROY, *Un évangélaire arabe de la Bibliothèque de Topkapı Sarayı à décor byzantin et islamique*, in *Syria*, XLIV (1967), p. 119—130.

²⁷ La deuxième icône qui se trouve dans une collection privée de Beyrouth ne porte point de signature. Le pièce a été repeinte en grande partie, probablement au XVIII^e siècle, mais quelques scènes, encore intactes, offrent toutes les caractéristiques de l'art de Yūsuf. Elles sont identiques par ailleurs à celles représentées sur la première icône.

²⁸ V. CÂNDEA, *Une œuvre d'art melkite: l'icône de Saint Élián de Homs*, in *Syria*, XLIX (1972), fig. 1.

²⁹ J. LEROY, *L'icône des Stylites de Deir Balamend (Liban) et ses sources d'inspiration*, in *Mélanges de l'Université Saint-Joseph*, XXXVIII (1962), p. 333—358. L'étude a été partiellement reproduite dans *Icônes Melkites*, p. 140—146.

³⁰ S. AGÉMIAN, *Tradition byzantine et notes arabes dans l'art de Yūsuf al-Halabī*, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, Série Beaux-Arts, XIII (1976), p. 125—135.

³¹ J. NASRALLAH, *Une vie arabe de Saint Syméon le Jeune (521—592)*, in *Analecta Bollandiana*, t. 90, 1972, p. 387—389; *Couvents de la Syrie du Nord portant le nom de Syméon*, in *Syria*, XLIX (1972) p. 132 et suiv.

ART ET HISTOIRE: ÉTAPES DE DÉVELOPPEMENT DANS LA CULTURE VISUELLE DE LA TRANSYLVANIE DU XIX^e SIÈCLE (II)

Marius Tătaru

Vers la seconde moitié du XIX^e siècle, le Banat commence déjà à faire preuve d'une vie artistique dont les formes sont de plus en plus diverses et d'un public dont le goût pour les arts et même pour les artistes grandit sensiblement. À partir de ce moment et jusqu'à la fin du siècle, Timișoara et Arad seront les centres d'une activité artistique qu'on pourrait même définir de florissante si on la compare à celle de l'époque précédente ou des autres contrées transylvaines. Envisagé sous ses aspects essentiels, cet essor ne semble cependant pas dû au fait que le milieu social du Banat aurait eu, parmi les autres milieux transylvains, plus de disponibilité pour une ambiance d'émulation intellectuelle et artistique d'une nature particulière et fondamentalement différente par rapport à ce qui se passait au même moment dans le reste de la province et, d'ailleurs, l'on n'y verra point naître ni écoles, ni colonies d'artistes locales. Il semble plutôt, selon toutes les apparences, que le point de départ le plus important dans la constitution et la consolidation d'une vie artistique plus active fut non pas une raison spéciale mais simplement un concours de circonstances dont nous énumérerons les plus notables : 1. la position géographique du Banat qui, à partir d'un mouvement artistique local se manifestant toujours d'avantage, a permis l'interférence d'influences du dehors de nature différente (l'académisme et le Biedermeier viennois, le classicisme serbe, la peinture hongroise tributaire, dans son essence, de l'école viennoise); 2. l'existence, au Banat, d'un public suffisamment réceptif pour assurer aux peintres et surtout aux portraitistes une clientèle de quelque importance; 3. la présence — notamment dans les deux grandes villes mentionnées — d'artistes de très bonne qualité, aptes à contribuer par leur activité au développement et à la cristallisation d'un goût artistique local (tels, par exemple, Nicolae Popescu, Constantin Daniel, Ludwig Bersuder ou Szamosy Elek); 4. la bénéfique activité d'érudit et de mécène des arts déployée à Timișoara en sa qualité d'homme de la culture et de préfet de

la ville par Sigismund Ormos (1813 — 1894) — il est le fondateur d'une collection d'art constituant les prémisses de l'actuel Musée d'Art de Timișoara¹. Le fait est qu'un intense va-et-vient d'artistes de la plus diverse origine ethnique avait lieu dans le Banat, comme partout ailleurs en Transylvanie, dont les uns — fort bien préparés — venaient y séjourner afin d'exécuter les commandes reçues de la part des aristocrates de la région, alors que d'autres, avec plus ou moins de talent, s'y rendaient en simples peintres errants mais de toute façon capables de satisfaire au goût assez médiocre de la petite et moyenne bourgeoisie locale. Une circonstance supplémentaire contribua non pas moins à promouvoir cette sorte de fièvre artistique et culturelle sur tout le territoire de la Transylvanie : ce fut la révolution de 1848 à laquelle participèrent de nombreux représentants de la culture, des arts et des lettres et qui, par la suite, furent soit emprisonnés, soit persécutés si bien qu'ils finirent par tenir eux-mêmes pour plus sûr de se retirer au Banat, en cette zone frontalière de l'empire austro-hongrois, loin de la surveillance de la police impériale. Pourtant, les données que l'on possède aujourd'hui à leur sujet ne sont que fragmentaires — seuls les documents d'archives et de brèves nouvelles dans la presse du temps en parlent —; et même pour ce qui est des artistes, on



Fig. 1. — Constantin Daniel, *Jeune fille au chien*, Musée du Banat à Timișoara.

ne les connaît le plus souvent que par des attestations documentaires, souvent le nom de l'artiste ne pouvant être identifié vu que rien ne reste de ses œuvres².

Quoiqu'il en advint dans l'avenir et sans exagérer l'importance de ces présences temporaires en un Banat qui, déjà, à l'époque, vivait la pleine affirmation de quelques-uns des plus notables peintres du pays, il nous semble qu'il est de notre devoir d'accorder dès maintenant à ces artistes venus d'ailleurs la signification que leur activité comporte puisque c'est bien par eux que — dans une mesure nullement négligeable — pénétra au Banat le modèle d'une peinture profane de souche académiste, laquelle entraîna avec le temps des mutations dans le domaine du goût artistique non seulement à la ville mais aussi dans les milieux ruraux³.

Parmi les peintres du pays, il est certain que le plus important du milieu du siècle passé, en même temps que

sujet des plus vives controverses, est Constantin Daniel (1798 — 1873)⁴.

Le fait que les informations concernant ses années d'enfance et de jeunesse sont peu nombreuses, incertaines et même contradictoires, a sans doute contribué à la perpétuation du dilemme regardant l'origine ethnique d'un peintre aussi important que lui pour l'art de toute la zone du Banat, quelle que soit la rive du Danube dont on envisage le territoire. En partant de cette réalité et avec un exemplaire manque de parti-pris, les historiens de l'art roumains, autant que serbes, concentrèrent leurs efforts afin de résoudre cet aspect de la biographie de Daniel⁵, mais ils n'arrivèrent pourtant pas à un résultat définitif. Quant à nous, nous partageons l'avis de ceux qui tiennent cet aspect biographique pour moins important, attendu que l'activité et l'œuvre de Constantin Daniel continuent à marquer la zone toute entière, comme il est naturel du reste pour un artiste au temps duquel le Danube ne représentait de toute façon pas une séparation territoriale du Banat. D'autre part, il convient de souligner ici le fait qu'au point de vue culturel l'art de Daniel éveilla un écho et eut une force de pénétration beaucoup plus considérables dans la culture serbe, plutôt que dans celle roumaine, ce peintre constituant effectivement — avec Pavel Durković et Nikola Aleksić — « la figure centrale du XIX^e siècle »⁶ serbe, tant par ses modalités artistiques orientant jusque vers 1860 le développement de la peinture serbe vers un classicisme de nuance Biedermeyer, que par son grand nombre d'élèves⁷, lesquels, littéralement, ont joué un notable rôle dans la consolidation de l'idée d'une école moderne de peinture serbe.

Constantin Daniel est né à Lugoj, d'une mère originaire de l'endroit mais dont on ne connaît ni le nom ni la nationalité, et d'un père russe qui s'était arrêté au Banat à l'occasion de son passage vers l'Italie dans les rangs de l'armée de Souvorov. Comme nous le disions tout-à-l'heure, l'enfance et la première jeunesse du futur peintre ne sont que fort peu connues. Il semble qu'il aurait travaillé comme apprenti chez un peintre de Lugoj, ensuite pen-

dant d'autres quatre années chez le peintre Arsa Teodorović de Timișoara⁸ qui, en fin de compte, l'aurait mis à la porte, probablement parce qu'il devait craindre une rivalité qui s'annonçait par trop dangereuse. Suivent dix ans pendant lesquels on ignore presque tout de Daniel. L'hypothèse qu'il aurait continué d'étudier encore certain temps à Timișoara auprès d'un peintre allemand, du nom de Nesenthaler, semble vraisemblable bien qu'elle soit infirmée par l'artiste même qui, à en croire des témoignages contemporains, prétendait avoir été son propre et seul maître en matière de peinture⁹. Le fait est qu'il ne profita des cours d'aucune académie, ce qui ressort d'ailleurs assez clairement à une analyse approfondie de sa technique, surtout pour ce qui est des anatomies. Ce qui a continuellement soutenu et donné tout son essor à cet artiste peintre quasi autodidacte c'est la présence effective d'un talent natif et d'une remarquable capacité d'assimilation de l'expérience acquise sur tout son chemin créateur¹⁰, tout cela doublé d'une vitalité et d'une force de travail peu communes. De plus, dans le contexte de la peinture locale, il se fait remarquer par un sens de la couleur absolument hors de l'ordinaire, ce qui lui confère un coloris contrastant de manière évidente avec la gamme généralement uniforme et conventionnelle à laquelle nous sommes habitués lorsqu'il s'agit — sauf de rares exceptions — des peintres académiques ou non académiques actifs dans le Banat de l'époque. Conscient des amoindrissements que lui valait le manque d'études systématiques initiales, Daniel évite habilement les pièges de la virtuosité par des effets de raccourci et des zones de clair-obscur qui attirent davantage le regard et dissimulent ses éventuelles maladresses. Et même après avoir voyagé en Italie ou à Vienne où il eut l'occasion de connaître et de méditer sur un si grand nombre de chefs-d'œuvre capables d'exercer une forte influence sur un artiste tel que lui, provincial et muni en tant que tel d'une expérience plutôt restreinte, Daniel resta lui-même dans le sens qu'il continua à se refuser d'être celui qui, simplement, reproduit la manière de l'un ou l'autre des grands maîtres

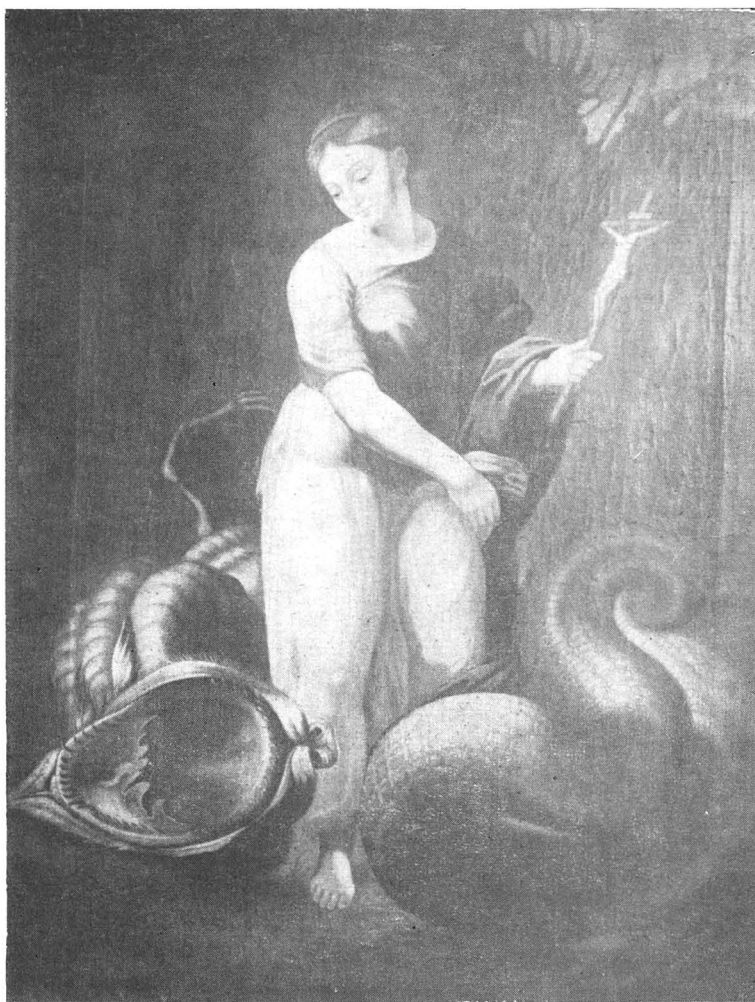


Fig. 2. — Constantin Daniel, *Sainte Catherine*, Musée du Banat à Timișoara.

d'écoles européennes qu'il avait eu l'occasion de connaître dans ses voyages documentaires, alors même qu'il y en aurait eu parmi ceux-là des artistes à la structure spirituelle assez proche de la sienne. Qui plus est, tout en assimilant parfaitement la leçon des musées, il ne cessa de s'efforcer — et il le réussit — à transgresser la médiocre condition de l'épigone en essayant en permanence de manifester son originalité, notamment dans le domaine des compositions sur thèmes religieux. L'historien d'art serbe, Pavle Vasić, remarque avec justesse le fait que Daniel semble enclin tout particulièrement vers ce que Richard Hamann nommait « le naturalisme Biedermeier », mais, néanmoins, on trouve aussi chez lui quelque chose du caractère dramatique des scènes de composition baroques, à côté des échos d'un art plus radieux, plus



Fig. 3. — Nicolae Popescu, *Portrait de jeune homme en costume d'époque*, Musée du Banat à Timișoara.

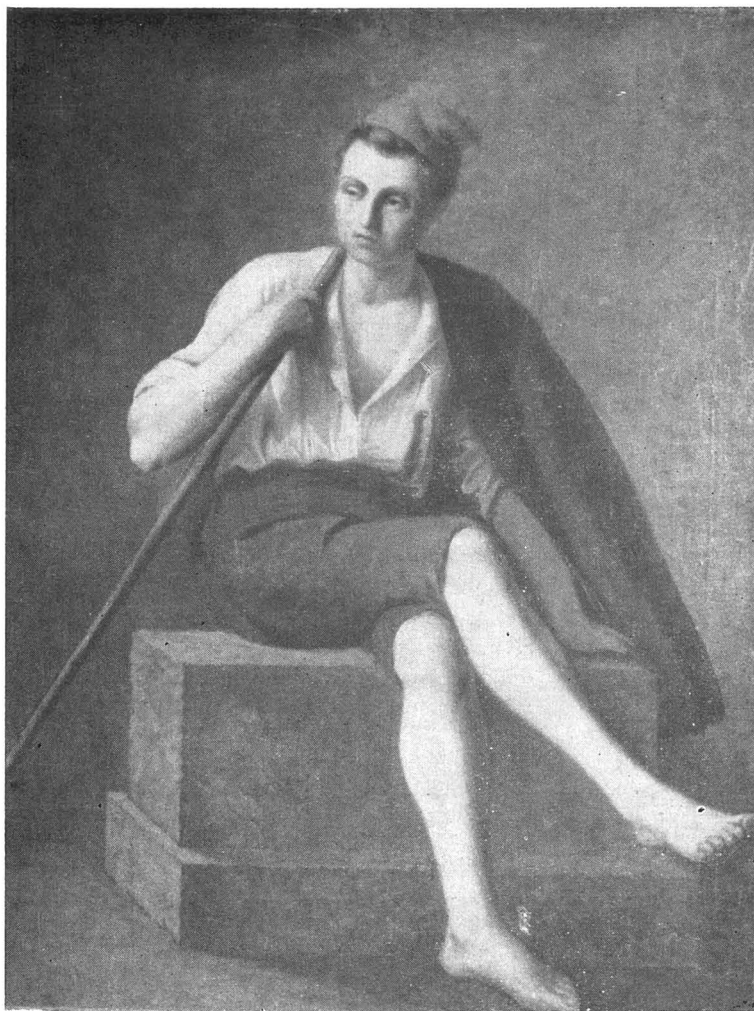
décoratif, rappelant le rococo ou même le courant nazaréen dont il dépasse parfois les adeptes par le raffinement et la délicatesse du coloris, même s'il n'est pas leur égal par la science du dessin et de la composition.

La réputation contemporaine de Constantin Daniel a été, comme nous venons de l'affirmer, particulièrement grande et non pas seulement dans la zone de Vojvodina ou en Serbie, mais aussi, dans une mesure appréciable si l'on tient compte des conditions de vie à l'époque, dans le Banat roumain également. Ce qui propulsa principale-

ment son nom et, partant, sa grande célébrité, ce furent sans doute ses grandes œuvres de peinture décorative, en l'espèce ses iconostases¹¹, à la première place se rangeant celle de la cathédrale serbe de Timișoara (1838 — 1845). Tant par son envergure que par sa qualité artistique empreinte d'un caractère de nouveauté pour le moment respectif et, comme telle, surprenante pour le public de ces lieux, cette œuvre de Daniel relève d'une étape de son chemin créateur où il se trouvait en la possession de la pleine maturité de ses moyens d'expression et elle suscita une admiration sans limites de la part non seulement de la communauté orthodoxe de la ville mais encore de la part de celles appartenant à d'autres confessions religieuses¹².

La Pinacothèque du Musée du Banat à Timișoara possède un nombre de 17 œuvres de Daniel, pour la majorité des icônes et des portraits, lesquels cependant ne s'élèvent pas en général au niveau des compositions comprises dans l'iconostase de la cathédrale serbe de la dite ville. Parmi elles, plus intéressant nous semble un portrait de jeune homme, à la physionomie rêveuse et typiquement romantique, le visage encadré de cheveux longs et d'une barbe coupée court et rare : c'est un essai réussi de Daniel dans la ligne de son aspiration à rendre son modèle par les moyens de sa technique picturale dans l'atmosphère requise¹³. Une autre réussite remarquable nous semble être — surtout du point de vue de sa capacité à rendre la psychologie de ses personnages — un portrait de femme de la bourgeoisie serbe aisée¹⁴. Enfin, un troisième ouvrage sur lequel il convient selon nous à attirer l'attention est un portrait de fillette tenant dans ses bras un petit chien¹⁵ — œuvre précoce à en juger d'après la gamme chromatique plus claire, celle-là même que le peintre utilisait avant la date de sa célèbre iconostase, ainsi que d'après certaines gaucheries de modelage anatomique et de raccourci ; se rattachant parfaitement comme iconographie au portrait de facture sentimentale de goût Biedermeier, cette effigie offre l'exemple d'une fraîcheur et d'une sincérité peu communes à l'époque dans la peinture du Banat.

Un produit typique du mode de vie artistique dans le Banat roumain du XIX^e siècle est constitué par le peintre Nicolae Popescu (1835–1877) dont l'œuvre exprime les mérites autant que les insuffisances de la vie artistique du temps. Talent exceptionnel, réussissant au prix de grandes difficultés matérielles à s'acquérir une culture académique solide et parfaitement assimilée, il agence en sa peinture les acquis d'expérience des maîtres-peintres autochtones décorant les églises du pays ainsi que la tendance vers la modernisation des formes artistiques qui, à la deuxième moitié du XIX^e siècle, envahit déjà le goût du public et des artistes du Banat. Issu d'une famille de paysans, à Zorlențu-Mare¹⁶ (auj. dép. de Caraș-Severin), se familiarisant de bonne heure avec la technique des peintres d'icônes grâce à l'activité de ce genre — bien qu'accessoire — de son père, Nicolae Popescu arrive vers ses 14 ans à s'engager comme apprenti chez un réputé « peintre académique » du nom de Mihail Velceleanu, établi à l'époque dans la commune de Bocșa-Montană. Après deux années d'apprentissage auprès de lui, le jeune homme — pour des raisons encore ignorées — se rend à Oravița où il entre — selon l'affirmation de Ioachim Miloia¹⁷ — au service du maître-peintre local Mihai Popovici. La décision d'abandonner un patron de formation académique pour un modeste maître-peintre de bourgade semble assez déconcertante de sa part, à moins d'envisager l'éventualité probable de difficultés matérielles¹⁸. Néanmoins, après huit ans d'apprentissage à Oravița, le voilà qui réussit — grâce au soutien de ce véritable mécène que fut Emanoil Gojdu — à partir pour Budapest où il s'inscrit à l'École des Arts et Métiers, y étudiant pendant deux années avec le portraitiste Vilmos Engerth¹⁹. La qualité artistique des ouvrages d'école de Nicolae Popescu conservés de la période budapestoise prouve avec évidence que le jeune homme recevait dans la capitale hongroise une instruction systématique en matière de dessin. Pourtant, ambitieux et très doué, le jeune peintre ne pouvait assurément se contenter de la modeste école budapestoise, chose que lui reconnaissait d'ailleurs par chance tous ceux



qui le considéraient digne d'une carrière mieux remplie. Aussi, avec l'appui de la Fondation Mocsony et celui des étudiants roumains de Budapest, Nicolae Popescu réussit à se faire inscrire, en 1860, à l'Académie des Arts de Vienne. Son départ aux études — réalisé grâce au soutien de la collectivité d'étudiants de même nationalité que lui — constitue un exemple de la solidarité ralliant l'intelligentsia progressiste roumaine en faisant de celle-ci le promoteur infatigable d'un climat saturé d'idées d'émancipation sociale et politique dont l'empreinte ne tardera pas à marquer pour la vie la mentalité du jeune peintre²⁰. À Vienne, jusque vers 1864, il s'efforça de ne pas décevoir ceux qui l'avaient soutenu, chose qu'il réussit amplement. Les ouvrages d'étude exécutés au cours de cette période²¹ prouvent d'une part l'étendue

Fig. 4. — Nicolae Popescu, *Portrait de jeune homme au bonnet*, Musée du Banat à Timișoara.



Fig. 5. — Ioan Zaicu, *Portrait d'homme*, Musée du Banat à Timișoara.

de ses préoccupations (dessins d'après des moulages de sculpture antique, études d'après de la sculpture gothique, d'autres d'après des modèles vivants, enfin des têtes d'expression et des portraits) et, d'autre part, le sérieux et la profondeur de sa formation artistique, notamment son penchant évident pour le dessin et la construction anatomique. Ses aptitudes une fois attestées, la Fondation Moesony décida de lui accorder des subsides supplémentaires (900 florins) afin qu'il pût continuer ses études à l'Accademia di San Luca de Rome. Avant de s'embarquer pour cette dernière étape de son instruction, le jeune homme se rendit à Oradea, où il jouissait déjà d'une certaine renommée, ce qui par ailleurs lui valut une série de commandes de portraits²². C'était en 1864. À partir de ce moment et jusque vers la fin de ses jours, Nicolae Popescu se partagera entre son pays natal et la capitale de la Latinité, celle-ci paraissant représenter pour lui une sorte de ferment artistique fertilisant dont il ne pouvait se priver longtemps. Son activité pendant les premières années de séjour à Rome reste peu connue jusqu'à ce jour en dépit du fait qu'en dépouillant la presse d'époque italienne ou du pays on constate que, parfois, il s'y trouvait des relations concernant ses différents succès²³. Il est plus que probable cependant que son existence en Italie dût être loin de lui offrir une base matérielle suffisante, d'autant plus qu'assez vite après son arrivée à Rome il y épousait une italienne. Aussi, se vit-il contraint — du reste comme certains autres de ses compatriotes et collègues du métier — d'accepter la condition de peintre d'icônes et d'églises qui, au moins, en ce temps-là, assurait la perspective de commandes permanentes à un rythme tant soit peu régulier. Tempérament tourmenté et sans doute insatisfait de son évolution comme simple peintre de campagne, Nicolae Popescu sera sans cesse à la recherche de nouvelles solutions capables de le sortir de ses multiples impasses, notam-

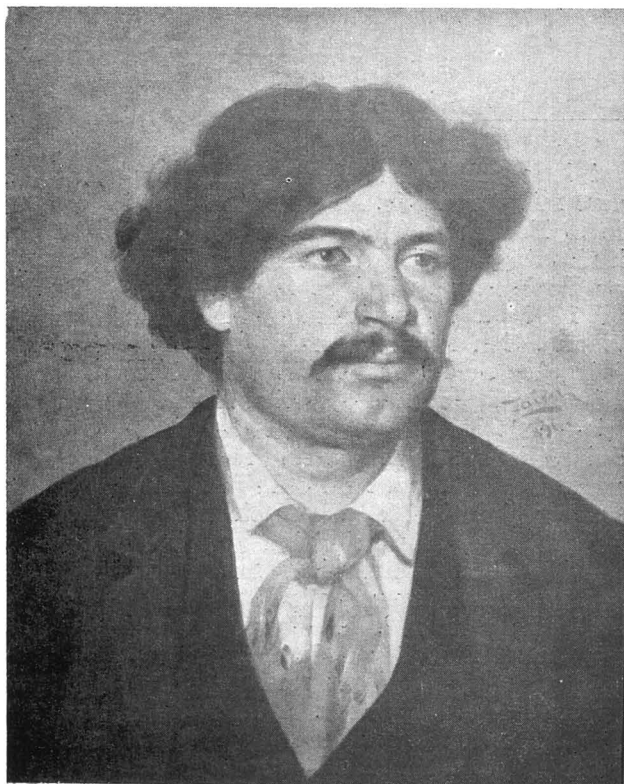


Fig. 6. — Ioan Zaicu, *Portrait de « Laoular »*, Musée du Banat à Timișoara.

Fig. 7. — Szamosy Elek, *Portrait de István Széchenyi*, Musée d'Art de Cluj-Napoca.

ment financières. C'est la raison pour laquelle on le verra continuellement bouger, appelé ci ou là pour différents ouvrages : en 1869, ce sera — à la suite de l'obtention d'un concours — la peinture de l'église de Seleuş²⁴, ce qui nous fait supposer la conclusion d'un contrat valant peut-être assez gros ; puis, ce sera son établissement à Timișoara ; enfin, l'établissement, avec tous les siens (l'épouse et les deux enfants), amenés de Rome, dans son village natal, Zorlențu-Mare. Cela ne devait pas durer longtemps puisque, installés à la fin de 1870, dès le printemps 1871 on les voit tous partir pour s'établir à Virșeț²⁵. Il semble que nous sommes en présence d'une période dure de son existence : les travaux à l'église de Seleuş ne prendront fin qu'en été 1872²⁶, mais entre temps il se voit forcé de se séparer de sa toile *Mendiant romain*²⁷ en la vendant à l'occasion d'une loterie. La situation s'améliore avec l'année 1873 — et jusqu'à sa fin prématurée — quand le peintre traversera sa plus féconde période créatrice. Faisant le projet de s'installer définitivement à Rome (ce qui aura lieu officiellement en 1875 bien qu'en fait il ne cessera de voyager tout autant en son pays)²⁸, il rentre donc l'hiver 1873 dans « la cité éternelle » où il se met au travail de toutes ses forces afin de pouvoir acquérir une maison à Vicolo dei Spagnoli²⁹. Suivant les commentaires de la presse transylvaine, l'hiver 1873/1874 enregistre une croissance de sa renommée sur le sol d'Italie, telle que jamais le peintre n'y en avait connue : des professeurs de l'Accademia di San Luca et quelques autres notabilités³⁰ lui rendent visite en son atelier et, une autre fois, une de ses œuvres éveille même l'intérêt du Souverain Pontife³¹. L'un des plus significatifs épisodes de son activité artistique se produit au printemps de 1874 comme une conséquence de sa célébrité : il est convié à Tg. Jiu au-delà des Carpates afin d'exécuter la peinture de l'une des églises de la petite ville valaque³². Dès lors, pendant

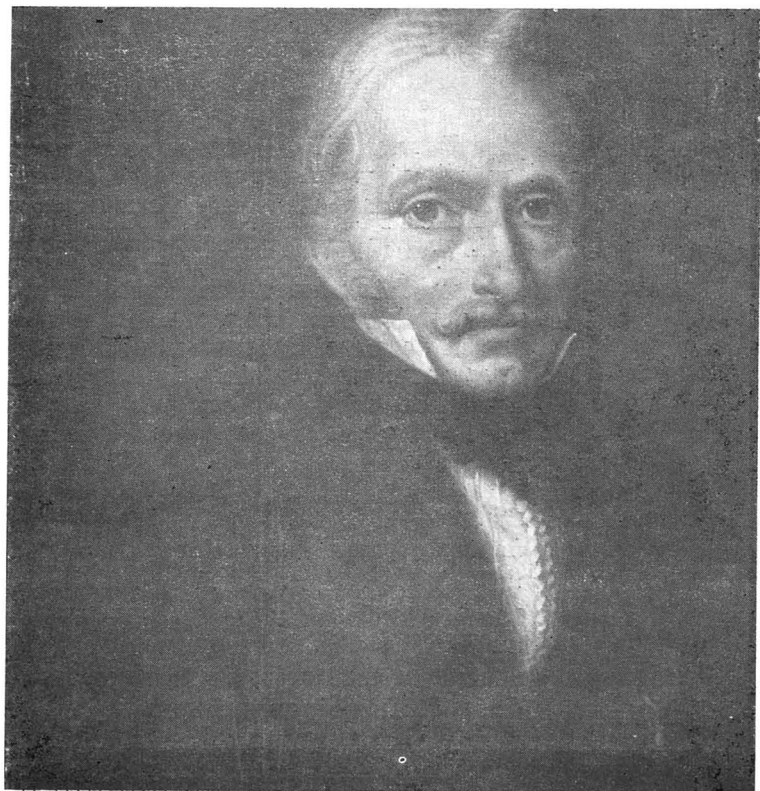
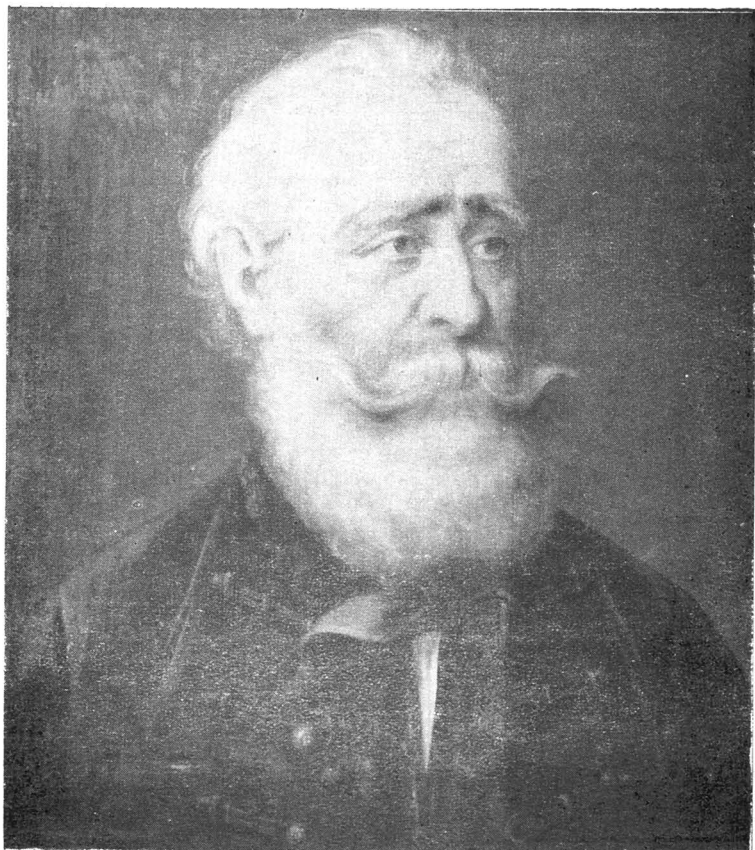


Fig. 8. — Komlossy Ferencz, *Portrait d'homme*, Musée du Banat à Timișoara.



Fig. 9. — Anton Fiala, *Portrait d'homme*, Musée Brukenthal, Sibiu.

plus d'une année — le temps requis pour la réalisation de la commande (à l'exécution de laquelle il se fait aider par le maître-peintre Zaharia Achimescu, originaire de Caransebeș) —, Nicolae Popescu fait preuve d'intrépidité dans son activité puisqu'il trouve encore le temps de faire les portraits de quelques commerçants aisés de la ville³³. Les travaux à l'église achevés, l'artiste se dépêche à regagner Rome déclarant, ainsi que nous l'avons déjà dit, qu'il compte s'y établir pour de bon. Il demeure en effet une plus longue période de temps auprès des siens, enregistre une série de succès notoires³⁴, mais, le printemps 1876 venu, on le retrouve au Banat pour décorer de peintures les portes du sanctuaire de l'église orthodoxe de Lugoj en même temps que pour peindre les icônes mobiles d'une église également orthodoxe du village

de Pesac, travail qu'il achèvera l'an d'après. L'été 1876 marque ses premiers efforts pour la réalisation d'un projet aussi téméraire que généreux et qui répondait du reste à son éducation d'intellectuel et patriote roumain — la création à Caransebeș d'une académie de peinture. Pour y aboutir, il essaie d'attirer de son côté la bienveillance et l'appui des seuls cercles capables à l'époque de promouvoir l'intérêt de la société en ce sens, soit le milieu ecclésiastique. Effectivement, l'évêque d'Arad lui prête son accord de principe, à la suite de quoi Nicolae Popescu relance l'évêque Ioan Popasu de Caransebeș en lui présentant son projet d'école des arts. Il s'agissait d'y faire enseigner, le long de quatre classes (que le projet désignait par le terme de « degrés ») — chacune comportant une ou deux années de cours — les disciplines suivantes : dessin, peinture, anatomie, perspective, histoire universelle et nationale, histoire ecclésiastique, histoire des arts et psychologie. Le projet est approuvé en même temps que les fonds requis pour la location d'un établissement temporaire. Mais, le 29 décembre 1877³⁵, avec la mort subite du peintre à la suite d'une attaque d'apoplexie, le projet s'écroule sans plus jamais être repris...

Dans le paysage culturel du XIX^e siècle, Nicolae Popescu représente sans doute, parmi tous les artistes roumains, la personnalité la plus complexe et, à la fois, l'un des plus doués et des mieux préparés de la grande famille des peintres transylvains du siècle passé. Dans le développement de l'art roumain de la Transylvanie, son rôle aurait pu — et aurait mérité — être plus grand qu'il ne l'a été en réalité. Si les choses ne furent pas telles, la faute n'appartient pas à l'artiste mais tout d'abord à sa destinée, qui lui voua une vie trop brève, et ensuite aux circonstances objectives défavorables qui ont semé son existence entravant son activité créatrice. L'envisageant sous l'angle de la sociologie de l'art, Nicolae Popescu constitue l'exemple spécifique de l'artiste foncièrement inadapté et inadaptable à certaine situation socio-historique et, en tant que tel, soumis continuellement à la dramatique alterna-

tive de ne pas pouvoir se plier à certaine mentalité passive de concevoir la vie en société, la seule néanmoins qui lui eût permis d'avancer au milieu de cette inertie culturelle qui absorbe le créateur dans la masse en faisant de lui un simple élément d'accumulation. Son existence agitée, son incapacité à se fixer plus longtemps en quelque lieu que ce soit, tout au contraire ses incessantes allées et venues entre Rome et son pays natal écartèrent de lui, à son insu, la chance qu'il aurait pu avoir de s'infiltrer davantage dans la conscience des contemporains et surtout de ses plus jeunes confrères, en même temps qu'elles lui en levèrent la possibilité de créer autour de lui un climat d'émulation de nature à exercer une influence plus profonde, d'essence, sur l'évolution de l'art moderne de la Transylvanie, proprement du Banat. Sans aucun doute, son généreux projet d'une académie d'art sur le sol de son pays natal aurait eu, une fois réalisé, des suites bénéfiques d'une portée incalculable pour le développement de tout l'art transylvain qui, en ces dernières années de la vie du peintre, arrivait déjà à un stade de maturité tel qu'il justifiait pareil accomplissement. En essayant de définir la structure spirituelle de Nicolae Popescu à travers sa personnalité et son œuvre pictural, il nous semble ne pas nous tromper en affirmant qu'aucun des artistes notables de la Transylvanie du XIX^e siècle — sauf, peut-être, le bien plus jeune Fritz Schullerus — n'a été aussi proche de la psychologie romantique, aussi tributaires d'une destinée romantique. Nous ne voulons point prétendre que Nicolae Popescu aurait été un romantique *tale-qualè*, encore que tardif, d'autant plus que, paradoxalement, l'un des aspects les plus difficiles à résoudre dans cette analyse, mais non pas impossibles, soit précisément de déceler ses traits romantiques à même son œuvre. À tout prendre cependant, sa nature anxieuse, ses permanents changements de milieu — on dirait des actions en réplique à un subconscient besoin de fuir la monotonie —, sa tenace aspiration au perfectionnement — ce pour quoi il accumulait maîtres, écoles, académies —, son incapacité foncière à « s'établir », à « faire fortune » en profitant d'une gloire qui s'offrait à lui



Fig. 10. — Karl Brocky, *Portrait de jeune fille*, Musée du Banat à Timișoara.

et n'attendait que de le couvrir de ses lauriers, enfin son patriotisme ardent, tout cela — en doses variables, certes — nous semble constituer les traits caractéristiques d'une nature point du tout étrangère à l'âme romantique. C'est sur son patriotisme, écho tardif des années '48, que nous aimerions insister et apporter certains arguments : comparativement à d'autres très nombreux confrères transylvains contemporains, Nicolae Popescu témoigne d'un intérêt beaucoup plus accentué pour le présent et l'avenir de sa patrie, sa pensée atteignant toujours un niveau supérieur à ses intentions et se matérialisant au niveau des possibilités qu'il avait à sa portée. Ainsi, bien que risquant une sévère riposte de la part des autorités impériales de Vienne, Nicolae Popescu dessine — encore au temps de ses études en la capitale de l'Empire austro-hon-



Fig. 11. — Aloisie Ilora, *Paysage avec animaux*, Musée d'Art de Cluj-Napoca.

grois —, vers 1861 probablement, une composition de grandes dimensions³⁶, ultérieurement lithographiée, intitulée *Les Roumains, pionniers dans la lutte pour l'égalité nationale à la Diète de Hongrie de 1861*; une œuvre comprenant onze portraits en buste, dont les esquisses avaient été, probablement, exécutées déjà à Budapest l'année de son départ pour Vienne³⁷. Un autre ouvrage, datant de son court séjour à Oradea — alors qu'il se trouvait en route pour Rome — et ayant encore plus de chance que le précédent d'être tenu pour subversif par les autorités hongroises, c'est son allégorie sur l'Union des Principautés³⁸; en effet, outre les personnages symbolisant les deux provinces unies en 1859, y apparaissent aussi les effigies des trois autres qui se trouvaient sous la domination des Habsbourg : la Transylvanie, le Banat et la Bucovine. L'esquisse est imprégnée, certes, d'un caractère d'école et témoigne de naïveté, ce qui diminue sa valeur artistique, mais ne lèse en rien sa portée signifiante, en prouvant tout au contraire la vérita-

ble position de l'artiste quant au plus noble idéal des intellectuels roumains progressistes de la Transylvanie du temps. Enfin, l'un de ses plus téméraires projets date de 1867, par conséquent trois années seulement après qu'il avait débarqué à Rome et pendant lesquelles déjà — comme il l'écrit lui-même — il avait exploré « toutes les galeries de peinture, tous les monuments les plus intéressants, ensuite les nombreuses bibliothèques, afin de choisir parmi tous les objets <ceux — *n.a.*> qui pourraient le mieux servir à la nation entière³⁹. Et, de fait, en 1867, après une longue recherche sur la Colonne Trajane et sur toute la documentation en images concernant ce monument, Nicolae Popescu se décide à copier les dessins de Pietro Bartoli et de Carlo Erart, exécutés au XVII^e siècle et représentant toutes les scènes qui figurent sur le célèbre trophée. Son intention finale était de lithographier ces scènes en les réunissant dans un album de 114 feuillets qu'il se proposait de diffuser dans son pays au rythme de deux feuillets

par mois. Il va même jusqu'à annoncer cette décision dans la presse roumaine de Transylvanie⁴⁰, mais il est contraint de renoncer à son projet faute des moins de 500 abonnés qu'il lui aurait fallu pour mener à bonne fin sa résolution.

De l'œuvre de Nicolae Popescu, assez peu d'ouvrages nous sont restés, la plupart étant des portraits et des études académiques, alors que les compositions n'atteignent qu'un chiffre modeste. Dans ces conditions il est sans doute difficile de formuler une conclusion définitive sur son œuvre, d'autant plus qu'un nombre relativement grand des ouvrages conservés ne sont pas datés et, qu'en plus, ses interminables recherches et tentatives de perfectionnement rendent très dure la tâche d'établir avec précision le trajet créateur suivi par son œuvre tout au long de son activité. Néanmoins, au sujet des orientations essentielles de l'œuvre de ce peintre certaines conclusions dominent en se dressant avec une suffisante clarté en fin d'analyse : le fait que l'artiste n'a cessé d'étudier, durant tant d'années, dans les différentes écoles et académies qu'il a traversées, le fait qu'il a donc eu la possibilité d'observer des styles de travail si divers — depuis celui du maître-peintre Mihai Popovici à ceux de ses maîtres académiques de Vienne et de Rome —, tout ceci a certainement influencé son talent natif en l'armant d'une maîtrise du métier et d'un discernement remarquable dans le choix des moyens d'expression. Si l'on entreprend d'analyser certaines de ses œuvres les plus réussies, telles que, par exemple : *Portrait d'homme en rouge*⁴¹, *Le Magistrat*⁴², *Le Hallebardier*⁴³, on distingue dès le premier coup d'œil l'assurance de l'artiste en ce qui concerne la conception intégrale du sujet depuis la mise en page jusqu'à l'éclairage, la perspective et la technique du raccourci. Popescu est loin d'éviter les embûches de son art, tout au contraire il recherche avec un délice typiquement Renaissance à rendre la vie palpable de la matière, de quelque matière qu'il s'agisse : l'éclat du métal, le moelleux des tissus, la chaude souplesse des fourrures. Avant tout cependant, il cherche — parmi les premiers — à dépasser ce stade de son art — l'expres-



sion des apparences physiologiques, somme toute des aspects extérieurs, superficiels, bien connus et établis par les académies —, pour s'introduire dans les couches psychiques du modèle, pour le forcer à s'exprimer en parfaite concordance avec l'aspect général du tableau pris dans son ensemble et réaliser ainsi le climat spécifique du sujet.

Beaucoup plus jeune que Nicolae Popescu et Constantin Daniel, le troisième important pilier du développement de l'art roumain du Banat est le peintre Ioan Zaicu (1868—1914). Malgré cet intervalle chronologique de son existence, il relève entièrement du XIX^e siècle. Il s'agit, certes, d'une appartenance spirituelle se prolongeant jusqu'à la première décennie de notre siècle, étant donné que Ioan Zaicu fut, pour le Banat, tel Dörschlag à Sibiu, l'un de ces facteurs spécifiques de l'inertie des formes artistiques qui constitue un aspect caractéristique de la vie culturelle transylvaine jusque tard après 1900.

Fig. 12. — Simó Ferenc, *Portrait de Sándor Kisfaludy*, Musée d'Art de Cluj-Napoca.

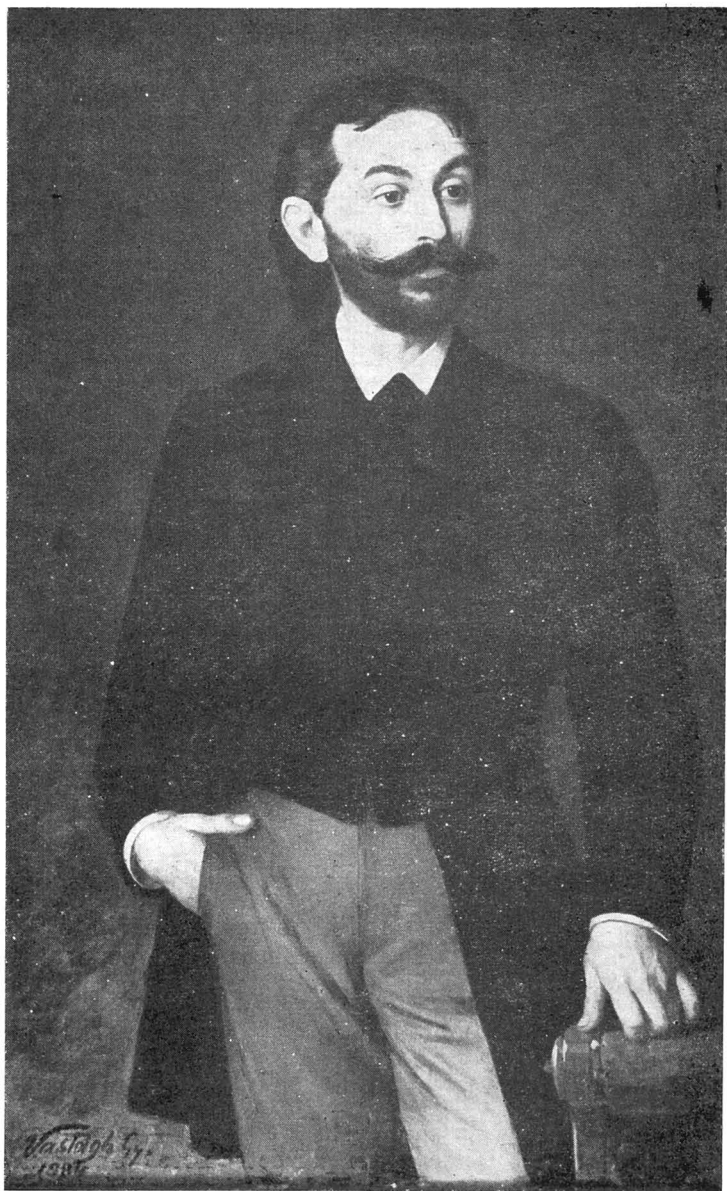


Fig. 13. — Sikó Miklos, *Portrait de femme*, Musée d'Art de Cluj-Napoca.

Par une étrange coïncidence, les débuts de Ioan Zaicu sont presque pareils à ceux de Nicolae Popescu : né au village de Fizeș (département de Caraș-Severin), à quelques kilomètres seulement du village natal de ce dernier, Zaicu perdra son père dès les premières classes primaires à l'école du village ; il poursuivra son cours primaire (sans l'achever) dans la commune de Tirol où ses parents l'envoient afin qu'il y apprenne l'allemand⁴⁴. Tout comme Popescu encore, son talent pour la peinture avait été remarqué, déjà à Fizeș, par son maître d'école Martin Țiapu ; aussi, sur le conseil de celui-ci, la mère concède à ce que le fils se mette à l'apprentissage du métier de peintre. Il part donc — comme naguère Popescu — à Bocșa Montană mais ici, à la différence de ce dernier, il n'a pas la chance de s'engager comme apprenti chez « un peintre académique » — Velceleanu, l'ancien patron de Popescu était mort depuis long-

temps —, de sorte qu'il entre au service d'un simple maître-peintre, ancien élève de Velceleanu, Filip Matei. À en juger sur le grand nombre d'églises que celui-ci avaient décorées de peintures⁴⁵, on est en droit de conclure que ce Filip Matei était vraisemblablement fort apprécié et recherché⁴⁶, sans doute aussi doublé d'un sens commercial très aigu. Néanmoins, pour un jeune homme doué d'un talent aussi remarquable et qui n'attendait que de le mettre en valeur, un routinier du métier comme l'était assurément le maître-peintre Matei n'avait pas grand'chose à lui enseigner. De plus, en vertu de l'ancien statut corporatif des apprentis — demeuré comme un lest anachronique dans un Banat arrivé au seuil du XX^e siècle — Zaicu se voyait mis à d'innombrables corvées, et pas seulement dans l'atelier, mais aussi dans le ménage du patron, au point que difficilement il pouvait trouver le temps nécessaire pour s'approprier les rudiments du métier ! Il l'a fait pourtant, avec application et succès, exécutant même quelques petites commandes laissées par le « maître » à sa charge et aidant celui-ci à la décoration de l'église du village de Comloș. Plein d'ambition et résolu à faire valoir ses aptitudes d'une toute autre manière que le maître-peintre de Bocșa, Ioan Zaicu attira finalement l'attention de l'un des Brediceanu de Lugoj, un intellectuel et un patriote comme ils l'étaient tous en cette famille. Grâce aux insistances de celui-ci, le jeune apprenti obtient une bourse d'études inespérée de la part de la généreuse « Fondation Gojdu » et, l'automne 1892, le voici partant pour Vienne où il passera quatre ans, dont deux comme auditeur libre et deux autres comme « ordentlicher Schüller ». L'ardeur et la consciencieuse application à l'étude de ce fils de paysans seront, dans la capitale impériale, absolument exemplaires car il se mettra au travail avec un acharnement inouï afin d'assimiler le plus d'enseignement possible en renonçant à toutes les tentations qu'une ville comme Vienne pouvait de ce temps-là présenter pour un jeune homme nouvellement arrivé. La plus grande partie des œuvres que l'on conserve de lui représentent des études exécutées au cours de sa période viennoise — des ouvrages témoignant

de sa méticulosité au travail et de l'assurance de son métier. Comme Nicolae Popescu, Zaicu assimila rapidement la « leçon académique », seulement — à la différence de son prédécesseur — il nous apparaît dès le début moins intéressé par le côté pictural de son art que par le dessin, le détail graphique et le rendu vigoureux des plans et des volumes pour lesquels il se montre fort doué. Ioachim Miloia, déjà mentionné, remarquait avec justesse — il y a des dizaines d'années depuis — que les dessins et les études de Zaicu de la période viennoise font croire à un artiste doué pour la sculpture plutôt que pour la peinture⁴⁷. Ce trait ira en s'accroissant et, en se précisant, il finira par prêter à ses œuvres certain caractère monumental, empreint, notamment dans le cas de ses peintures murales d'église, d'une certaine sobriété de la gamme chromatique laquelle, vers la fin de son chemin créateur, tendra à n'être plus qu'un traitement absolument conventionnel de la couleur. Contrairement à Popescu pour qui la peinture Renaissance d'école italienne, assimilée surtout à travers Titien et le Corrège, avait signifié un idéal de l'art, Zaicu est sûrement attiré davantage par la peinture allemande et autrichienne de son temps, par le genre du portrait chez Waldmüller, Defregger ou Rayski. Apparemment, son évident penchant pour l'exactitude de l'étude anatomique, pour l'observation minutieuse et pour l'objectivité aurait pu faire de lui un excellent portraitiste si le climat culturel de son Banat natal à la fin du siècle passé avait été autre. En continuant d'établir une comparaison avec Nicolae Popescu, on constate — en considérant les portraits de Zaicu conservés dans la collection du Musée du Banat de Timișoara — qu'il a fait entrer le portrait roumain de cette zone géographique dans une étape nouvelle, non pas tellement comme valeur artistique que, surtout, comme modernité. Zaicu, en effet, n'aspire plus à actualiser un idéal artistique découvert dans les pinacothèques, mais, résolument, il s'inscrit d'emblée dans l'évolution de la peinture de son époque — tout au moins si on le juge par rapport au milieu artistique où il s'est formé et qui ne lui offrait



pas d'accès aux formes d'avant-garde annonçant l'art de peindre du XX^e siècle. Les femmes de ses portraits, la plupart passées de la première jeunesse, voire même s'approchant de la vieillesse, ont cette expression guindée, d'austérité bien élevée, celle-là même que leur imposait une éducation petite-bourgeoise derrière laquelle plus d'une fois se cachait le drame d'une vie corsetée dans ses préjugés et engagée dans une vaine lutte de résistance à la libération du psychique⁴⁸. Bien que le pinceau de Zaicu soit légèrement plus libre — rappelant parfois celui de Rayski, voire de

Fig. 14. — Vastagh György, *Le Portrait de Mocsony*, Musée Brukenthal, Sibiu.



Fig. 15. — Vastagh György et Sikó Miklos, *Portrait de jeune homme*, Musée départemental de Sf. Gheorghe.

Uhde, notamment en fait d'éclairage —, l'atmosphère de ses portraits n'en est pas moins imbue de cette rigidité typiquement naturaliste et dépourvue de tout pathos, à l'instar d'une époque Biedermeier sobre et correcte comme l'était son temps.

Parfois cependant — c'est le cas du *Portrait d'une jeune fille en rose*⁴⁹ ou du *Portrait de jeune femme*⁵⁰ — le peintre se laisse tenter par cette note d'optimisme, plus proche de la sentimentalité et constituant une autre facette, bien générale, du même Biedermeier viennois épris de petite fleur bleue.

Les aptitudes de Zaicu pour la peinture réaliste, au sujet desquelles il existe des raisons suffisantes pour croire qu'elles se seraient accentuées et précisées avec le temps, ainsi que son talent de portraitiste, n'eurent néanmoins pas la chance de se développer librement sur la voie où le peintre s'était engagé durant son séjour à Vienne. En 1897 en effet, son ami, le docteur Iuliu Chicin, le rappelle au Banat dans le but de lui faire prendre part à un concours lancé pour la décoration de pein-

tures de l'église de Nădlac, le village natal de ce dernier. Vraisemblablement, vu son médiocre état de fortune, Zaicu ne pouvait refuser une telle offre, de sorte qu'il se présente au concours, le remporte et, pendant toute l'année 1897, on le trouve, fort consciencieux, à son travail de peinture murale de la dite église. La somme de 5000 florins reçue comme honoraire représentait déjà un petit capital, ce qui le décide à donner cours à son projet de mariage avec une jeune fille rencontrée à Nădlac même, Vioara Ruga. Le mariage a lieu, après quoi le jeune couple emménage chez les parents de l'épouse, à Jimbolia, petite ville que Zaicu ne quittera plus jusqu'en 1911 lorsqu'il décide de s'installer à Timișoara. Cette fois encore, sa destinée ressemble à celle de Nicolae Popescu puisqu'à un âge presque analogue il s'éteint, en mars 1914, d'une maladie des reins.

Par malheur, avec l'année 1897 — l'année de son retour au Banat natal —, l'évolution artistique de Ioan Zaicu s'arrête brusquement et pour toujours. La faute en est, une fois de plus, à ce milieu culturel provincial, insuffisamment mûr pour manifester avec discernement des exigences capables de stimuler l'ambition des artistes et le niveau de leur création artistique. Après qu'il eût peint l'église de Nădlac, Zaicu acquiert une renommée qui va en grandissant, qui augmente d'elle-même sans qu'il eût besoin de se consommer en s'efforçant de renouveler son art. De 1898 à 1911, en vérité, non moins de 12 églises sont signalées comme ayant été entièrement ou partiellement peintes par Zaicu⁵¹ ! Autant d'œuvres d'application consciencieuse, exécutées dans la tradition occidentale, chaque ensemble mural étant conçu comme une succession de scènes, dans une composition classique et ne réservant aucune surprise, bref une peinture où l'on ne reconnaît qu'assez difficilement et de plus en plus rarement l'artiste au pinceau convaincant et prometteur de l'époque viennoise. Et même lorsqu'en dehors de sa peinture d'église, il se remet au portrait — quelques personnages choisis dans les rangs des intellectuels de la région —, ce n'est que rarement et sans que jamais revivre en lui l'enthousiasme de ses années d'études.

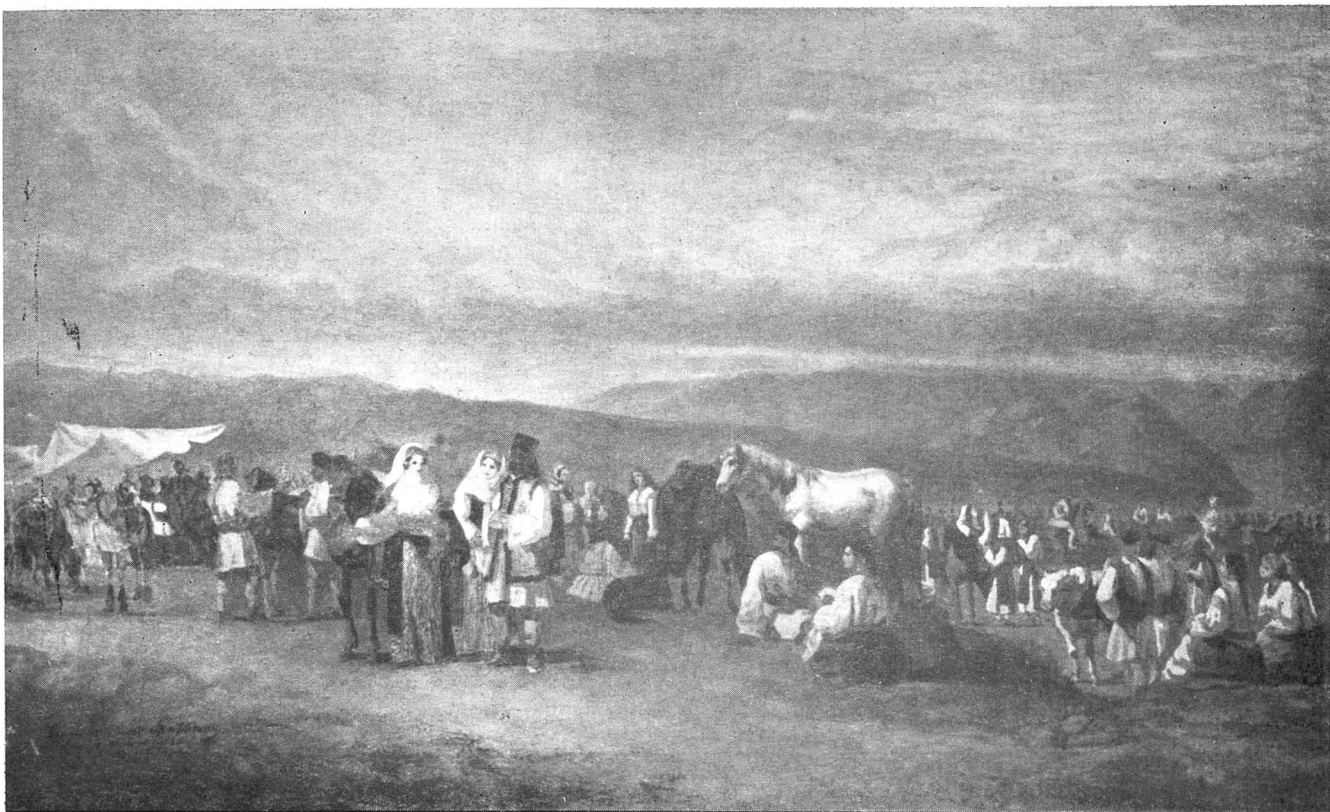


Fig. 16. — Carol Popp de Szathmáry, *Foire à la montagne*, Musée Brukenthal, Sibiu.

Pour l'art transylvain fin dix-neuvième, Ioan Zaicu reste en premier lieu comme l'un de ses portraitistes les plus doués et qui, aux côtés d'un Smighelschi ou d'un Arthur Coulin, prépare par son œuvre le terrain en le rendant propice aux germes du portrait roumain de l'entre-deux-guerres. Sa création artistique profane, comprenant tout aussi peu d'ouvrages que celle de Nicolae Popescu, recèle quelques œuvres de référence pour tout l'art moderne de Transylvanie ; dans cette sphère, outre ses études académiques déjà mentionnées — et dont les unes ont l'aspect de véritables œuvres achevées —, il convient de relever ici une série de portraits d'hommes⁵², comme par exemple le *Portrait de lautar* (1896) ou bien sa composition intitulée *L'orgeron se reposant*⁵³, un ouvrage dont la grande force d'expression dépasse avec évidence le niveau d'une étude exécutée après moins de quatre ans d'apprentissage académique.

En tant que province marginale de la monarchie austro-hongroise, le Banat — comme d'ailleurs la Transylvanie entière — constituait un intéressant

foyer de confluence en même temps — et par malheur dans une plus grande mesure — qu'un centre de dispersion des expériences et des personnalités artistiques. Au commencement de ces lignes nous mentionnions des noms d'artistes étrangers de passage au Banat et qui, par leur œuvre, contribuèrent tant soit peu à l'évolution du goût artistique en ce coin de terre. En dehors de cette catégorie de peintres errants, il en existait une autre qui, elle aussi, mérite d'être envisagée avec davantage d'intérêt : c'est celle de toute une série de peintres d'origine modeste, nés en ces lieux et y demeurant, en exerçant leur métier honorablement et, souvent, presque en anonymes jusqu'à la fin de leurs jours. On trouve ainsi à Arad, au début de 1850, un portraitiste originaire de Deva mais qui, en faisant halte en la ville située sur les bords du Mureș, lui a consacré de nombreuses années de son existence et d'une activité artistique bien remplie. Il s'agit d'Elek Szamosy (1826—1888), ancien adepte de la révolution de 1848 et connu dans l'histoire de l'art notamment pour avoir découvert le peintre hongrois



Fig. 17. — Boér Marton, *Le Portrait de Daniel Gelse*, Bibliothèque Teleki, Tg. Mureș.

Mihály Munkácsy⁵⁴ dont il a, du reste, été le premier maître. Après un séjour d'un an à Arad, pendant lequel probablement il réussit à amasser un petit pécule, Szamosy parvint à partir pour Vienne où, le temps d'une autre année encore, il étudia avec Karl Rahl. De retour à Arad, il y reste cette fois trois ans, après quoi il se rend à Venise pour un temps plus long, en fait pour quatre années qu'il va consacrer à de longues études sur l'art italien qui semble l'avoir tout particulièrement fasciné⁵⁵; c'est là qu'en 1857 il fait la connaissance de Sigismund Ormos, au cours de sa première visite en Italie, et avec lequel il se lie d'une amitié qui devait demeurer constante. Revenu en 1859, il est engagé par les familles Haruckern et Wenckheim pour la restauration d'ouvrages de peinture et l'exécution de portraits historiques. C'est plus

tard, alors qu'à Gyula il travaillera au service du comte Jozsef Wenckheim, que Szamosy fera la découverte des exceptionnelles aptitudes du jeune Munkácsy. En compagnie de son tout récent élève, il rentrera à Arad où va commencer pour lui une période tracassante par suite des nombreux contrats passés avec la noblesse de l'endroit, dont il exécutera une partie en collaborant avec Munkácsy (jusqu'en novembre 1862, année du départ de ce dernier à Gerendás et de la séparation de son maître). La même année, se trouvant à Beodra, Szamosy entre au service du comte Guido Karácsonyi pour l'exécution de portraits de famille. Au cours des trois ans qu'il passe dans l'entourage de celui-ci, Szamosy gagne Budapest où il s'attarde davantage comme fonctionnaire d'État et portraitiste. Après 1877, on le retrouve en Transylvanie, à Oradea, comme maître de dessin en même temps que peintre de compositions sur thème religieux destinées à différentes églises. Outre des copies de maîtres italiens (v. note 74), le Musée du Banat de Timișoara conserve de lui un nombre assez considérable d'œuvres originales provenant de la donation faite par Sigismund Ormos. Parmi elles, les uns représentent des ouvrages de circonstance, tels que des portraits d'apparat de souverains; d'autres, comme par exemple le *Portrait de Sigismund Ormos*⁵⁶, le *Portrait de Madame König*⁵⁷, le *Portrait d'une jeune femme aux cheveux blonds*⁵⁸, ou bien le *Portrait d'István Széchenyi*⁵⁹ attestent un métier peut-être un peu froid mais habile et apte à individualiser fort correctement les physionomies de ses modèles.

Le groupe des peintres qui sont originaires du Banat et qui ont travaillé la plus grande partie de leur vie en leur province natale n'est malheureusement pas trop grand et ceux qui le constituent ne dépassent pas habituellement certain niveau du métier.

On ne possède d'ailleurs que de vagues renseignements au sujet de quelques-uns d'entre eux, alors qu'à d'autres on ne connaît aucune œuvre proprement dite. Avec tout cela, il arrive parfois de trouver parmi leurs ouvrages des pièces notables dont la qualité

nous met devant des passions sincères, aptes tout au moins à éveiller quelque intérêt sinon à pénétrer effectivement dans la sphère du « grand art ».

Voici, en continuant, certaines données concernant quelques-uns des artistes qui peuvent être incorporés à cette catégorie :

Johann Wälder, né à Becicherecul Mare (auj. Zrenjanin, Yougoslavie) en 1854 et mort à Timișoara en 1902. Il étudie à Vienne et à Munich avec Wagner et Piloty, puis à Paris avec Zichy et Munkácsy, en se perfectionnant de la sorte surtout dans le genre du portrait qu'il va pratiquer depuis avec prédilection. À Timișoara il sera longtemps actif comme professeur à l'École réelle supérieure⁶⁰.

Vizkelety Béla, né à Aradul Nou en 1825, mort à Timișoara en 1864. Avec son frère, Vizkelety Imre, peintre lui aussi, il participe à la révolution de 1848. Débute comme autodidacte, en peintre assez doué et relativement sollicité, surtout à Arad et Lugoj où il passe la plus grande partie de ses trente premières années de vie. Ce n'est qu'après 1855 qu'il réussit à partir à Vienne afin d'y entrer comme élève à l'Académie d'Art. On ne connaît pas avec précision la durée de l'intervalle chronologique passé dans la capitale autrichienne mais on sait que c'est là qu'il commença à se montrer attiré par la peinture historique, un penchant que, par ailleurs, encourageaient ses recherches de bibliothèque et de musée sur l'architecture, les costumes et les armes au moyen âge. En quittant Vienne vers la fin des années '60, le peintre sera, depuis, l'un des membres les plus actifs de l'Association hongroise des arts plastiques (« Magyar Képzőművészeti Társulatnak ») de Budapest, dont il fera partie dès 1861 à la suite d'une certaine renommée acquise par la réussite d'une série de compositions sur l'histoire médiévale de la Transylvanie⁶¹ témoignant par ailleurs de ses aspirations artistiques pleines de louable ambition.

Vizkelety Imre, frère du précédent, né à Aradul Nou en 1819, mort à Pécs, en 1895. Comme son frère Béla, il fait preuve de bonne heure d'un penchant pour la peinture, surtout pour le portrait. En 1840, on le trouve à l'Académie d'Art de Vienne qu'il ne fréquente



Fig. 18. — Csűrös Antal, *Saint Pierre, L'Église Arménienne de Gherla*.

d'ailleurs qu'assez peu de temps, tel que sera aussi le cas de ses études ultérieures aux académies d'art de Munich et de Paris. En 1843 il est déjà installé à Timișoara où pendant quarante ans il détiendra un poste au Trésor. Vers la fin de sa vie, il déménagera successivement à Lugoj, puis à Novisad, enfin à Pécs. Peintre assez adroit, notamment dans le genre du portrait, il ne s'imposait cependant que difficilement comme artiste, la plus grande partie de ses commandes étant dues à ses relations serrées avec Sigismund Ormos⁶².

Rudolf Novak, né à Becicherecul Mare (Zrenjanin) en 1883, mort à Timișoara en 1909. Un temps, maître de dessin à Timișoara. Une fin prématurée mit terme à ce qui aurait pu être la carrière d'un peintre qui nous semble avoir été doué d'un talent apte à



Fig. 19. — Venceslav Melka, *L'Église de Densuş*, Musée d'Art de Cluj-Napoca.

compenser une formation professionnelle plutôt sommaire⁶³.

Komlossy Ferenc, né à Timișoara en 1817, mort à Vienne en 1892. Il suivit les cours de l'Académie d'Art de la capitale autrichienne, sous la direction de Waldmüller ce qui, évidemment, détermina son orientation artistique ultérieure. De 1845 à 1865, il séjourna surtout à Timișoara en se manifestant notamment comme peintre de paysages et de fleurs, genres auxquels il satisfaisait avec une remarquable adresse et

même avec certaine finesse du coloris, ce dernier trait le posant au-dessus de la moyenne des artistes-peintres de l'endroit. Le voyage qu'en 1846 il a entrepris en compagnie de l'écrivain allemand Uhl, dans le sud du Banat, reste un épisode intéressant de son existence, dont il a profité pour peindre une série de paysages de la zone de Mehadia et de Băile Herculane imprimés par Kaiser dans l'atelier de lithographie Höfelich de Vienne. Komlossy compte parmi les plus dynamiques promoteurs de la créa-

tion de la première Association hongroise des arts plastiques. Après 1865, il quitte le Banat, en s'établissant définitivement à Vienne⁶⁴.

Anton von Bissingen (1822—1894). Il a passé la meilleure partie de son existence à Caransebeș où il comptait parmi les plus riches propriétaires de la ville. En 1893 on le trouve aidant le futur peintre Gheorghe Baba (1863—1953) à partir pour faire des études à l'Académie d'Art de Vienne. Il est surtout connu comme peintre batailliste⁶⁵.

Ludwig Bersuder, né à Timișoara en 1825, mort dans la même ville en 1895. Issu d'une famille originaire de Cologne et très aisée, il commence par se dédier à la carrière des armes et devient officier. Plus tard, cela ne l'empêchera pas de suivre pendant quelque temps les cours de l'académie viennoise, auprès de F. G. Waldmüller. Il se spécialisa dans la peinture historique, mais — de temps à autre — il s'essaya, non sans succès, à d'autres genres également, tels que les compositions religieuses, les natures mortes ou le portrait. Il possédait beaucoup d'assurance dans son métier de peintre, visiblement influencé par son maître de Vienne. Il voyagea intensément par toute l'Europe et arriva même aux États-Unis, lors de l'Exposition Universelle de Chicago⁶⁶.

Robert Büchl, originaire de Deta, actif au cours des derniers trente ans du siècle passé. On conserve au Musée du Banat de Timișoara deux gravures seulement de son œuvre⁶⁷, de très bonne qualité du reste et dévoilant une tardive prédisposition romantique.

Anton Fiala. Une présence assez énigmatique dans l'art du Banat. Le peu d'ouvrages dûment datés qui nous soient restés de lui nous porte à le situer, avec certitude, en cette zone au cours des années 1840—1850. En 1852 on enregistre sa présence pour peu de temps à Sibiu. Il aurait même été actif à Brașov et à partir de 1860 il s'occupa également de photographie. Avec sa formation d'artiste assez inégale — et non dépourvue parfois des maladresses propres aux amateurs — il nous fait penser plutôt à un peintre autochtone qu'à un artiste étranger descendant au Banat, cette dernière catégorie étant d'ha-



bitude mieux préparée pour la peinture. Dans tous les cas, le grand nombre d'ouvrages conservés au Musée de Timișoara et au Bruckenthal de Sibiu nous force à conclure qu'il a dû être un peintre à succès de son temps, d'autant plus qu'on le voit aborder sans aucune réticence tant le genre du portrait que le paysage ou la nature morte⁶⁸.

Vers 1878, la ville d'Arad enregistre la présence de Mihai Șerban. Celui-ci (qu'il ne s'agit pas de confondre avec Mihai Șerban de Cernesti, le peintre qui fut actif à Oradea et à Gherla et dont nous nous occuperons tout à l'heure) est né à Arad même, étudia à Budapest et à Vienne et, en l'an 1878, se proposa de s'établir en sa ville natale, annonçant dans la presse qu'il était prêt à recevoir n'importe quelle commande d'ouvrage de peinture, quel que soit le genre de celui-ci⁶⁹.

Fig. 20. — Mișu Popp, *Le Portrait de Carol Popp de Szatmáry*, Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie, Galerie Nationale.



Fig. 21. — Mișu Popp, *Le Père de l'artiste*, Musée Brukenthal, Sibiu.

Un chapitre extrêmement peu connu du développement artistique dans le Banat du XIX^e siècle et particulièrement à Timișoara, est celui de l'existence en cette ville, durant presque un siècle (1786—1872), d'une École de dessin, dirigée par des professeurs dotés d'une instruction spéciale et disposée à recevoir comme élèves toutes sortes d'amateurs de dessin ou de peinture issus des rangs de la bourgeoisie locale. Ce qui nous semble surtout intéressant, c'est la raison initiale qui se place à l'origine de la création de cette école, en fait la décision prise en 1786 par une série de corporations de Timișoara de ne plus tenir pour accompli le stage d'apprentissage d'aucun jeune élève si celui-ci n'apporte pas la preuve d'avoir achevé un cours de dessin d'une année au moins⁷⁰. Il est probable que de promouvoir de la sorte l'enseignement du dessin et implicitement de la peinture ait dû contribuer à l'apparition d'un nombre relativement grand (par rapport au restant de la Transylvanie) de peintres amateurs plus ou moins actifs dans une ville qui, déjà, comme nous venons de le voir, ne manquait pas d'une quantité assez considérable d'artistes de profession⁷¹.

Le dernier de ces groupes sur lequel nous nous arrêterons maintenant est celui des artistes qui — bien qu'originaires du Banat ou de toute autre zone de la Transylvanie — se sont établis de bonne heure à l'étranger en passant la plus grande partie de leur existence et en étant le plus fertiles à l'extérieur de leur pays natal. Nous n'insisterons plus sur les raisons qui ont déterminé la constitution de cette catégorie d'artistes car nous en avons déjà discuté (statut défavorable de l'artiste en société, inertie des formes artistiques, celles-ci se montrant presque imperméables à quelque progrès que ce fût en cette direction, absence d'une clientèle certaine, etc.), mais nous relèverons le fait qui nous semble davantage important, à savoir que, parmi ces artistes-là, nombreux furent des créateurs de valeur, parfois même de taille européenne, jouissant d'un succès durable et unanimement reconnu au milieu des communautés étrangères où ils s'établiront.

Le premier de cette série qui mérite d'être mentionné ici est assurément Karl Brocky. Né le 22 mars 1807 à



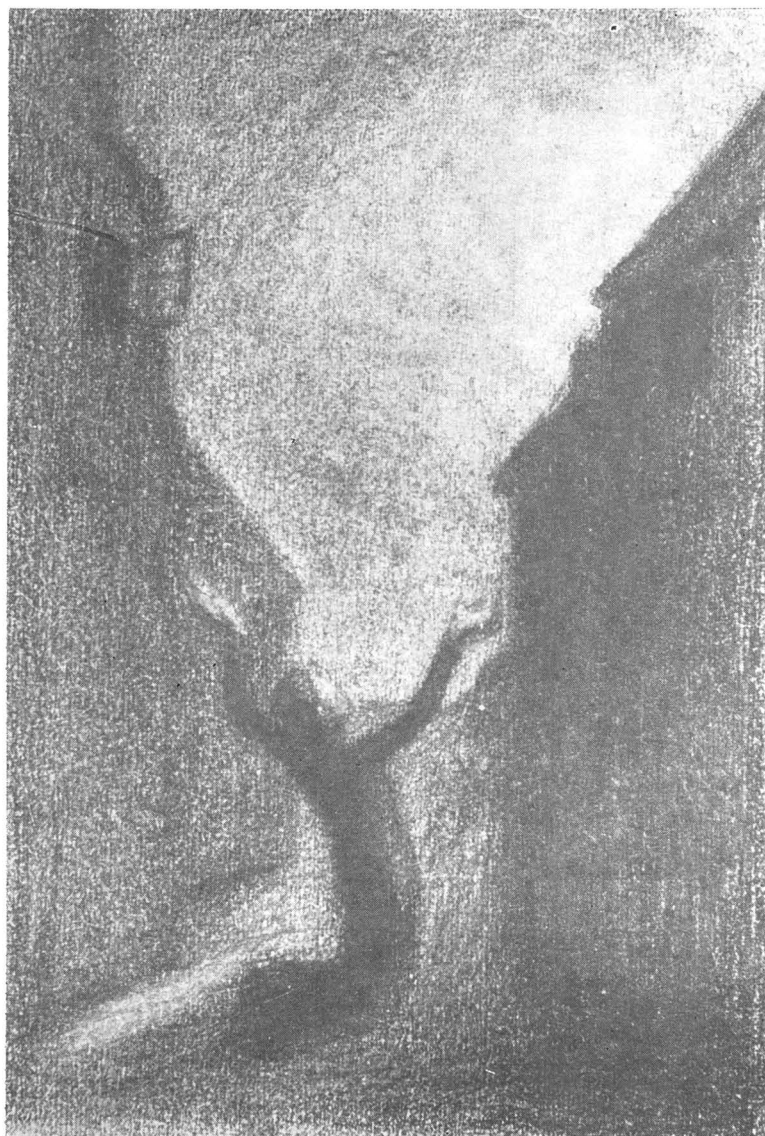
Fig. 22. — Hans Bulhardt, *Portrait de femme*, Musée départemental de Brașov.

Timișoara, il se montra de bonne heure comme un talent précoce et s'attira l'appui d'un mécène local qui, en 1823, lui facilita le départ à Vienne dans le but d'étudier la peinture à l'Académie d'Art de cette ville. Obtenant, déjà comme étudiant, grâce à la bienveillance de ses maîtres, les professeurs Johann Ender et Michael Daffinger, de très nombreuses commandes, il put se permettre de poursuivre ses études en Italie, puis à Paris. C'est ici qu'il eut la chance de faire la connaissance d'un noble écossais, Munro of Novar, qui, en 1839, l'encourage à venir à Londres en lui mettant à disposition dans sa propre résidence un atelier de peinture où, en peu de temps, il sut devenir l'un des portraitistes les plus appréciés de la société londonienne et même, plus tard, peintre des membres de la maison royale et de la cour. C'était, certes, une position sociale qui le força en général à se borner à sa qualité de portraitiste, mais, doué d'une grande disponibilité, il s'attaqua aussi avec succès au genre historique ou mythologique. Mort à Londres le 8 juillet 1855⁷².

Adolf Humborg, également originaire du Banat, né à Oravița le 18 janvier 1847, mort à Munich en 1921. Remarquablement doué pour la peinture, après des études à Vienne et Munich, il s'installa en cette dernière ville où il connut le succès comme portraitiste et peintre de compositions sur thèmes divers, surtout de vie monastique⁷³ ses ouvrages témoignant d'une force d'expression dépassant le style Biedermeier et le rendant plus proche d'un Hans Thoma ou d'un Hans von Marées.

Isidor Kaufmann, peintre (né à Arad en 1853 — ?). D'abord marchand dans sa ville d'origine, ensuite — renonçant à cette activité — s'inscrivant à l'École des Arts et Métiers de Budapest, puis à Vienne où, ses études finies, il s'y établit. S'inspirant surtout de la vie des milieux bourgeois juifs, sa peinture est empreinte fortement de couleur et s'approche plutôt de la tendance de facture réaliste qui, au dernier quart du XIX^e siècle, avait commencé à dominer l'école académique⁷⁴.

Zsigmond Aradi (né à Arad en 1839 — ?), l'un des très rares sculpteurs que donna la Transylvanie de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Il étudia à Vienne avec



Hans Gasser et à Milan avec Tandardini. Ne pouvant s'affirmer dans sa patrie, il partit de bonne heure à Venise où il va passer la plus grande partie de sa vie⁷⁵.

Fig. 23. — Tamás Imre, *Dessin*, Musée Brukenthal, Sibiu.



Ainsi que nous le précisons dans la première partie de cette étude*, l'art transylvain du siècle passé se caractérise — tout comme le développement culturel intégral de la Transylvanie — par une décentralisation foncière au profit de la concentration des éléments d'une vie véritablement culturelle et artistique en des centres urbains plus importants, ceux-là mêmes que nous

* v. RRHA (série Beaux-Arts) t. XVII, 1980, p. 54—56.



Fig. 24. — Tamás Imre, *Autoportrait*, Musée départemental de Braşov.

eumes l'occasion d'énumérer au moment requis. Sur la toile de fond de cette cristallisation de la substance culturelle en noyaux réduits témoignant d'une base spirituelle mieux dessinée, nous avons déjà décrit par le détail la situation existante en deux zones transylvaines les plus privilégiées de ce point de vue : celle de Sibiu et celle du Banat. En dehors de ces centres — dont nous soutenons une fois de plus la particulière importance —, quatre furent les villes où la vie artistique connut un développement suffisamment avancé pour justifier à leur propos la désignation de centres des arts : Cluj, Braşov, Oradea et, dans une certaine mesure, Tg. Mureş. Chacune de ces villes présente une série de traits distinctifs sur lesquels s'est dressé — d'une certaine manière bien définie, et non d'une quelconque autre — l'édifice de la vie artistique. Outre ces quatre villes et outre celles dont nous nous sommes déjà occupés, le phénomène culturel, envisagé sous l'angle qui

nous intéresse ici, est d'une consistance beaucoup plus faible, à peine marquée par des présences isolées dont l'importance est le plus souvent strictement documentaire. À tout prendre néanmoins, le tableau de la vie artistique transylvaine est marqué même au dehors des zones de Sibiu et du Banat par la migration des artistes, phénomène qui se dirige tantôt vers l'extérieur de la province, tantôt vers l'intérieur, lorsque les artistes ne résument pas leurs errances au seul périmètre transylvain. Cette « migration » est plus accentuée dans les zones frontalières de l'ouest et du nord-ouest de la Transylvanie, de même que — dans une moindre mesure pourtant — dans le sud-est de ce pays, respectivement à Braşov où se faisaient ressentir davantage les échos de la vie artistique valaque.

Pendant les vingt premières années du XIX^e siècle, en dépit d'une certaine émulation due à la timide présence de l'« École normale de dessin » fondée en 1781 et à celle des professeurs de cette école, la vie artistique de Cluj était loin d'être satisfaisante. Significative en ce sens nous semble l'appréciation faite à ce sujet en 1816 par le voyageur hongrois Kazinczy Ferenc qui avait visité Cluj et une importante partie de la Transylvanie. Dans un volumineux recueil de notes contenant ses impressions à la suite de son voyage, on trouve : « La Transylvanie qui, jadis, était riche en portraits, les obtient maintenant seulement d'un Bergmann et d'un Avenarius à moins qu'il n'y arrive quelque < peintre — *n.n.* > voyageur »⁷⁶. Lues avec un surcroît d'attention, les notes de Kazinczy prouvent que celui-ci ne dépeint pas la situation existante à partir d'une connaissance insuffisante des réalités car le texte laisse facilement comprendre que le zélé narrateur était plus d'une fois venu en contact avec les œuvres, voire même avec les personnes représentant des artistes de marque en cette Transylvanie centrale. Ses notes mentionnent par exemple un certain Borbátvizi Bája István, un peintre transylvain qui aurait dessiné pour lui-même autant que pour son hôte de passage une vue du château de Hunedoara⁷⁷. Ensuite, en revenant à Cluj, Kazinczy remarque l'existence en cette



Fig. 25. — Friedrich Miess, *Le Printemps*, Collection Deppner-Philippi, Braşov.

ville d'un nombre relativement considérable de maîtres d'escrime, de musique et de langue française, mais de deux professeurs seulement pour le dessin, soit Gottfried Neuhauser, le directeur de la dite « École normale de dessin » (et dont Kazinczy avait connu aussi le frère, Franz, à l'époque où il peignait les pièces du château de Jibou) et Samuel Nagy, professeur au Collège Réformé⁷⁸. Fort peu, sans doute, comme manifestation des arts à Cluj, encore qu'on puisse ajouter à ces deux représentants des beaux-arts la présence au même moment de deux autres artistes : le peintre et lithographe Lajos Magyari⁷⁹ et le très entendu lithographe et graveur, originaire de Nuremberg Johann B. Simon⁸⁰. Samuel Nagy avait, lui, durant la première partie du siècle, fait la preuve d'une vive activité qui mérite d'en parler : né à Aiud, le 7 février 1783, Nagy étudia neuf ans à Vienne (1804 — 1812) le dessin et la gravure, après quoi, de retour à Cluj il demeurera fidèle à cette ville jusqu'à la fin de ses jours (30 septembre 1845) en y travaillant comme maître de dessin et de calligraphie au Collège Réformé⁸¹. Kazinczy reproche à son art certain caractère superficiel — dont il rend responsable sa « polyqualification » à l'Académie viennoise — reproche que d'ailleurs il étend aussi à son système d'enseignement, notant que « dans son école,

en dehors de moulages en plâtre, on ne pouvait rien voir sur quoi le disciple aurait pu s'exercer »⁸². En dépit de ces remarques, Nagy reste un bon graveur notamment par l'exercice d'un métier irréprochable et qui, du reste, lui apporta une renommée durable et d'assez nombreux élèves dont les plus importants furent Samuel Gyulai et le comte Ferenc Bethlen⁸³.

L'activité de deux autres transylvains, les frères Csürös, constitue également un intéressant chapitre de la vie artistique en ce début de siècle. József Csürös fut actif comme peintre et orfèvre à Cluj, jusqu'en 1804 lorsqu'il déménagea à Gherla où, pour des raisons demeurées inconnues, il arrivera quelque temps après en prison. Sa peine purgée, il reprendra son activité en cette même ville en y exécutant une série d'ouvrages et, selon toutes les apparences, s'y établissant définitivement⁸⁴. Antal Csürös, son frère, fut actif comme sculpteur, à Cluj pareillement, en s'associant un de ses congénères plus âgé, Simon Hoffmayer ; après 1800, on le trouve aussi à Gherla où Hoffmayer avait accepté une commande concernant l'église arménienne du lieu mais qu'il n'arriva pas à satisfaire à cause de son décès en 1799 ; Csürös poursuivra le travail en sculptant une série de figures de saints pour le fronton de



Fig. 26. — Traian Mureșianu, *Le Compositeur Iacob Mureșianu*, Collection Joe Gherman, Brașov.

l'église et la décoration de la façade. En 1804, de retour à Cluj, il se met à falsifier des billets de banque, ce qui lui vaut la prison, tout comme à son frère. Libéré en 1819, il se voit confier peu de temps après la sculpture d'aigles allégoriques destinés à faire partie du monument projeté pour la ville de Cluj par l'autrichien Joseph Klieber (1770—1850) en l'honneur de la visite rendue en 1820 par le couple impérial; finalement cependant, ce travail lui est repris. Un dernier frère, Mihály Csűrös : sculpteur lui aussi, mais sur lequel nous n'avons pas d'autre renseignement documentaire que l'exécution d'un Saint Népomuk destiné au retable de l'église catholique-romaine de Călușeri (dép. de Mureș)⁸⁵, à la suite de la commande reçue du gouverneur de Transylvanie, György Banffy.

Ne négligeons pas non plus l'activité déployée en ce temps-là par des artisans-artistes comme Mihály Wandza — peintre de décors de théâtre, comédien ambulant et directeur de compagnies théâtrales, de 1811 à 1814⁸⁶, à Cluj et Tg. Mureș — et comme Sándor Fodor, relieur d'art de Cluj⁸⁷.

Autour de 1830, la vie artistique de Cluj semble se raviver quelque peu. À ce climat d'émulation qui s'installait, un élément d'importance y avait contribué : la création d'un atelier de lithographie auprès du Collège Réformé (1831), dirigé par Gábor Barra⁸⁸, suivie — un an après — par l'ouverture d'une institution analogue auprès du Collège Catholique, sous la direction de Léopold Kühner⁸⁹. Le premier des deux maîtres était transylvain, originaire d'Acis (dép. de Sibiu) ; né en 1799, mort à Cluj en 1837 ; entre 1823 et 1829⁹⁰, il apprend l'art de la lithographie avec Michael Bielz de Sibiu.

À partir de ces années-là et jusqu'à la fin du siècle, la vie artistique de Cluj et d'autres villes transylvaines fut pour ainsi dire fécondée par la présence temporaire d'artistes étrangers ou même issus de cette province qui y faisaient des séjours plus ou moins longs, parfois très longs. On trouvera par exemple, de passage à Cluj, des Italiens — tels que Gentiluomo, qui enseigna le dessin aux enfants de la noblesse locale et Pietro Rivetti qui fut tenté par la falsification des billets de banque, ce qui le mena en prison à Gherla où il vint à mourir en 1827 —, des Autrichiens tels que Johann Michael Millitz et Johann Tusch dont le séjour dut être très court et qui peignirent des portraits pour Samuel Teleki à Tg. Mureș ; le viennois Franz Julius Wagner, peintre de pastels ; Erlacher, un portraitiste pratiquant son genre à Cluj et à Tg. Mureș, enfin l'Anglais Edward Young, ancien aide de camp du général Bem⁹¹.

L'un des plus notables artistes étrangers séjournant à Cluj au cours du premier quart du XIX^e siècle fut Avenarius, originaire de Kassel et qui avait fait des études à Paris et à Rome ; il vint en Transylvanie comme maître de dessin et musique dans la famille du comte Haller, mais il travailla aussi chez les Bethlen et les Gyulaï. Après 1820, il déménagea à Buda, puis à Pest, enfin à Vâl. Il a toujours joui d'une bonne renommée auprès des contemporains⁹².

Une mention spéciale convient d'être faite du peintre vénitien Jacopo Marastoni, établi à Pest, mais qui, de 1842 à 1843, est aussi bien actif en Transylvanie où il brosse quelques por-

traits d'aristocrates de la zone, ainsi que du paysagiste viennois Franz Jaschke, celui-là même qui, en 1818, avait accompagné l'archiduc Rainer dans son voyage à travers la Hongrie, la Transylvanie, la Galicie et la Bucovine⁹³.

Quant aux dernières trente années du XIX^e siècle, il convient de signaler l'activité du peintre Venceslav Melka dont la figure constitue un trait distinctif sur le plan et au niveau de l'art transylvain dans le contexte duquel il finit par s'assimiler. L'attention qu'il nous semble mériter en cette étude relève de sa prédilection et du goût, de l'intérêt permanent qu'il montra aux paysages transylvains en général et à ses milieux paysans en particulier. Originaire de Bohême (né le 10 janvier 1834 dans la bourgade de Nové Benatky), il fait ses premières études de spécialité à Prague, comme élève du professeur Michael Wurzinger, puis il se perfectionne à Vienne avec J. A. Hellich. Il s'installe pour quelque temps à Dresde mais la correspondance qu'il entretenait avec une famille transylvaine aisée le détermine à se rendre en cette province qui deviendra sa patrie d'adoption depuis 1870 jusqu'à la fin de ses jours (mort à Cluj, le 25 septembre 1917)⁹⁴. En dehors des habituels portraits qui, en son cas, ne se distinguent en rien du portrait académique viennois du milieu du siècle, le Musée d'Art de Cluj-Napoca conserve de lui un nombre de quatre paysages avec personnages par quoi Melka témoigne d'un réel penchant pour l'ethnographie (tel, son tableau intitulé *Marché*) et d'une sensibilité accentuée à l'égard des beaux sites transylvains, traitant le paysage dans une gamme chromatique plutôt retenue mais avec des traits de pinceau d'une liberté insoupçonnable à en juger seulement d'après la qualité de ses portraits⁹⁵.

Malgré la présence assez fréquente à Cluj de peintres transylvains qu'attestent toute une série de sources artistiques et documentaires, un petit nombre d'entre eux se sont définitivement établis en cette ville d'abord parce qu'on sait qu'ils étaient forcés de mener une existence itinérante à cause de leur infatigable recherche de clients, ensuite parce qu'ils auraient eu à subir la



Fig. 27. — Dosa Géza, *Tête de femme*, Musée d'Art, Tg. Mureș.

permanente concurrence des artistes venus de l'étranger et surtout des métropoles de l'Empire — de Vienne et de Budapest —, ce dernier aspect étant suffisamment accentué dans le cas de Cluj et notamment, comme on le verra tantôt, dans le cas d'Oradea. On sait néanmoins qu'auront séjourné quelque temps à Cluj les peintres Aloisie Ioan Hora⁹⁶, originaire du Banat, Márton Boér, né à Cluj même mais partant ultérieurement à Tg. Mureș⁹⁷ et Endre Köváry, né à Turda mais établi comme professeur de dessin à Cluj⁹⁸.

Autour de 1858 arrivait à Cluj un portraitiste de Szegedin du nom de György Vastagh⁹⁹ qui, avec un certain Veress, y ouvrira même un atelier de photographie. Les liens de Vastagh



Fig. 28. — Mezey Lajos, *Portrait de femme à l'éventail*, Collection Ana Alexandra Crăciun, Bucarest.

avec cette ville semblent avoir été très serrés puisque c'est ici que naquirent ses deux fils, Géza¹⁰⁰ — devenu aussi peintre — et György¹⁰¹ lequel s'occupera de sculpture.

Au cours de la dernière vingtaine du siècle, une femme peintre se fera remarquer, Ilona Csoma (née à Kalotaszentkiraly, 1868 — ?), portraitiste et surtout douée d'aptitudes pédagogiques ; elle va fonder en la ville de Cluj une école de peinture¹⁰².

Mais, de toutes ces présences temporaires, la plus significative pour la vie artistique de ce centre transylvain fut celle de János Szabó, une personnalité intéressante et l'un des plus doués lithographes transylvains du XIX^e siècle¹⁰³. Né à Odorheiul Secuiesc en 1794, Szabó — que sa famille vouait au sacerdoce — témoigna de bonne heure d'un talent précoce pour la peinture, ce qui le décida à s'y consacrer, encouragé

notamment à le faire par le savant Bolyai Farkas qui, par ailleurs, devint son protecteur pour le restant de sa vie. Bien résolu à tout sacrifier afin de réaliser la carrière tant souhaitée, Szabó part en 1815 pour Bucarest, en faisant le trajet à pied. Arrivé dans la capitale valaque, il y acquiert rapidement certaine renommée, ce qui lui facilite, en 1817, le départ à Budapest, puis à Vienne, en vue d'études de perfectionnement dans son art. Celles-ci une fois achevées, il rentre en Transylvanie, y voyage de ci-de là¹⁰⁴ et s'établit en fin de comptes à Cluj où, bien vite, il entre comme dessinateur et publiciste au service du journal Erdélyi Hiradó. Les assemblées législatives de la Diète transylvaine qui se tenaient à Cluj lui facilitent de plus l'occasion de broser les portraits d'une série de députés, œuvres (peintures et lithographies) très appréciées et de bonne qualité, surtout par la vigueur du pinceau et leur réalisme. Sûr de son métier, il entreprend un nouveau voyage en Valachie, mais cette fois le succès ne l'attendait plus, de sorte qu'après quelques mois il rentre en Transylvanie¹⁰⁵ et s'établit définitivement à Tg. Mureș, dans la maison de son frère. C'est là qu'il finira ses jours, le 27 janvier 1851¹⁰⁶.

Pour deux des peintres transylvains, la ville de Cluj représente le lieu où, effectivement, se déroula la plus importante partie de leur activité artistique, encore que celle-ci ne se fût jamais élevée bien au-dessus de la moyenne de l'époque. Il s'agit de Simó Ferenc de Kissolymossy et de Sikó Miklós Bölöni.

Né le 11 avril 1801 à Odorheiul Secuiesc, Ferenc Simó était le fils de nobles transylvains¹⁰⁷. Après avoir fini des études générales au gymnase de la ville natale, manifestant de précoces penchants pour l'art il s'inscrivit à l'Académie de Vienne dont il acheva les cours en 1823¹⁰⁸. Il s'attarda encore quelque temps dans la capitale de l'Empire austro-hongrois, après quoi il se rendit à Buda (1826) afin de revoir son ami et bienfaiteur, l'écrivain Gábor Döbrentey¹⁰⁹, plus âgé que lui et qui, à cette date-là, était fonctionnaire supérieur dans l'administration impériale. Contrairement à son intention initiale, Simó reste à Budapest pendant quelques années (en fait jusqu'en 1832) en

s'acquérant une renommée bien méritée de portraitiste. Il se décide pourtant, en fin de compte, à quitter la capitale hongroise pour s'établir définitivement à Cluj. Le temps de quatre ans (1832 — 1836) il y vit seulement de commandes de portraits mais, ce revenu étant probablement insuffisant, il se décide à chercher un emploi. Aussi, le 1^{er} octobre 1836, prend-il la relève du professeur Gottfried Neuhauser (tué par le choléra l'année même, le 25 août) au poste de maître de dessin de l'École normale de dessin de Cluj où pendant trente ans avait été actif le vieux professeur. Simó gardera ce poste un nombre égal d'années, jusqu'en 1866¹⁰. À partir de cette année-là jusqu'en 1869, le peintre continuera d'enseigner le dessin à Cluj, non plus à l'École normale, mais seulement dans un lycée confessionnel. Il s'éteindra, à Cluj même, le 19 décembre 1869.

Par l'ensemble de son activité¹¹, déployée exclusivement dans le domaine du portrait, Simó ne réussit que difficilement à s'élever au-dessus de ce niveau « provincial » que fut celui de l'art transylvain pendant la première moitié du XIX^e siècle. Position que justifient des raisons bien connues relevant du milieu local et qui freinèrent le développement de cet artiste en le nivelant. Avec tout cela, si on le considère à travers certains sommets de son œuvre — tels que, par exemple, le *Portrait de Eszter Szombory*, ou celui de l'écrivain *Sándor Uffalvi* (v. note 113) —, on se rend compte qu'il a été doué d'un talent qui aurait pu représenter et offrir davantage dans le contexte de l'art transylvain tout en se maintenant dans les limites de ce style Biedermeier aux inflexions romantiques chargées de mélancolie par lequel il se recommande.

Plus jeune que Ferenc Simó mais issu également d'une famille de petite noblesse campagnarde, Miklós Sikó est né à Șopteriu (dép. de Bistrița-Năsăud) en 1818¹². Malgré l'intérêt marqué qu'il manifesta au dessin dès ses années d'école, son père le dirigea vers la carrière des armes, puis vers une profession correspondant à la sienne, soit celle de juriste. Aussi, le jeune Sikó dut se rendre à Sibiu pour y étudier le droit, ce qui, néanmoins, ne l'empêchera nullement de poursuivre ses exercices de

dessin et aquarelle. De retour à Tg. Mureș, il fonctionne un temps comme employé de chancellerie en cette ville. C'est durant cette période qu'il arrive à faire la connaissance du peintre Miklós Barabás, lequel — bien qu'établi à Pest depuis quelque temps déjà — revenait parfois en sa province natale. Barabás devient le premier maître de Sikó et, si l'on prête foi à certaines affirmations contenues dans la biographie rédigée par Sikó lui-même, il semble qu'il fut aussi l'un des admirateurs sincères du talent du jeune disciple¹³. En 1845, Sikó se trouvait à Borsec, la station thermale à la mode, où il connut comme portraitiste une série d'aristocrates valaques qui l'exhortèrent à venir pratiquer son métier de peintre à Bucarest. Donnant cours à leur invitation — d'autant plus qu'il s'y voyait contraint par un mariage qui n'avait pas été pour plaire aux siens —, Sikó se rend dans la capitale de la Valachie où, bien vite après son arrivée, il jouit d'un grand succès¹⁴. Une année venait à peine de s'écouler et, déjà, son père le rappelait au pays natal. Sikó se décida finalement à quitter Bucarest mais, inmanquablement depuis, ne cessa de regretter la situation matérielle que cette ville lui avait offerte. Établi maintenant à Cluj comme fonctionnaire de l'administration locale, la peinture ne fut plus, désormais, pour lui, qu'un loisir. En 1848, il se fait enrôler sous le drapeau révolutionnaire du général Bem, tombe prisonnier à la bataille de Sărățel, est enfermé à la forteresse de Przemysl en Galicie, essuie une série d'avatars à l'arrière du front dont plus d'une fois le sauve son talent de portraitiste et réussit finalement à s'enfuir à Munich où, à présent, son vieux rêve se réalise : il s'inscrit à l'Académie des Beaux-Arts de la capitale de la Bavière. Dans les huit mois qu'il y passe et pendant lesquels il n'étudie pas la peinture mais seulement le dessin, Sikó arrive à une beaucoup plus grande fermeté de l'exécution, chose qui lui permettra, une fois rentré en Transylvanie, d'y aborder — outre les miniatures à l'aquarelle et à l'huile — le genre du portrait de dimensions plus grandes. Sa biographie offre, entre autres, l'épisode intéressant de sa collaboration, probablement assez brève,

voire d'une année, avec le peintre György Vastagh alors à Cluj (voir note 118). Après 1866–1867, la situation matérielle de son ménage devient de plus en plus précaire, si bien qu'il se voit forcé de reprendre le pinceau comme un outil nécessaire, non pas seulement pour son plaisir. Au cours des dernières années de sa vie, presque oublié, Sikó se retirera à Tg. Mureş où il s'éteindra le 5 mai 1900.

Tenu par certains historiens pour le plus important représentant du style Biedermeier transylvain¹¹⁵, Sikó fut tout d'abord une personnalité symptomatique, à plusieurs points de vue, pour le genre du portrait pratiqué en cette province au siècle passé. En même temps il cumule en lui-même un certain attardement provincial combiné parfois à des insuffisances de métier qu'il n'a pas toujours su dissimuler avec habileté et certaine sincérité de sa vision artistique, certaine acuité non sophistiquée de l'observation qui, les deux, dépassent l'anachronisme d'un Biedermeier greffé sur l'académisme et pratiqué en ces parages jusqu'au début du XX^e siècle¹¹⁶.

On ne saurait conclure le chapitre dédié au mouvement artistique de Cluj sans rappeler ici l'activité du peintre qui, assurément, représente le produit le plus original du milieu culturel transylvain même si ce n'est pas la Transylvanie qui bénéficia en tout premier lieu de son talent. Il s'agit évidemment de Carol Popp de Szathmáry, artiste d'une complexité spéciale et dont le remarquable rôle joué dans l'évolution artistique des Principautés Roumaines étant incontestable pour l'histoire de l'art, il nous reste à charge de nous en occuper en ce qui concerne le temps où il fut actif en sa Transylvanie natale¹¹⁷. Descendant d'une famille de nobles dont la race remontait au XVII^e siècle, Szathmáry est né à Cluj le 11 janvier 1812. Le caractère sérieux des études faites au Collège Réformé de la ville et les efforts en ce sens de son oncle, Sigismund P. Szathmáry, lui valurent une instruction soignée et solide (cet oncle, fin intellectuel, avait été lui-même professeur au dit collège et précepteur des enfants du comte Ladislas Teleki). De bonne heure, Carol Szathmáry fit preu-

ve d'un esprit avide de savoir et capable d'enthousiasme, ce qui — étayé par une intelligence hors du commun et une fièvre intérieure non étrangère à certain goût de l'aventure — complète la physionomie d'un personnage à l'allure romantique, sachant dès sa première jeunesse s'élever au-dessus du niveau général d'un milieu social provincial — celui au sein duquel il vivait —, imbu du respect des conventions et aspirant à un confortable bien-être.

Pour commencer il se laissa guider dans son penchant pour le dessin par Samuel Nágy, professeur au Collège Réformé de la ville natale et, ultérieurement, après la retraite de ce dernier, il se mit à assister aux cours de Gottfried Neuhauser — c'était la seule solution possible — à l'École normale de dessin affiliée au Collège Catholique de la ville. Ses aptitudes étant certifiées par ses maîtres, il continua à se perfectionner comme dessinateur même après avoir terminé son collège, lorsqu'il occupait déjà un poste dans l'administration locale, à Cluj, ou que, à Sibiu, il travaillait au Trésor. En 1843 il finit par obtenir un emploi à la Chancellerie du gouvernement transylvain de Vienne, ce qui lui permit de se faire inscrire et de suivre les cours de l'Académie des Beaux-Arts de la capitale impériale. Recevant des subsides des comtes Esterházy et Bethlen, Szathmáry renonça en 1835 à son activité de fonctionnaire et partit à travers l'Autriche, la Bavière, la Suisse et surtout l'Italie, dans un voyage qui devait durer plus de quatre ans. De retour en Transylvanie, fort d'une vaste expérience culturelle et d'une profonde science de son métier artistique, il se rend compte que sa ville natale ne pouvait lui offrir le milieu artistique souhaité, de sorte qu'il se contente d'ouvrir, avec le comte Francisc Bethlen, une école gratuite de dessin, tout en se consacrant notamment à une activité de lithographe. La Diète de Cluj, en partant d'une initiative similaire menée à bonne fin quelques années avant par la Diète de Bratislava¹¹⁸, s'adresse à Szathmáry dans le but de lui faire faire les portraits des députés des assemblées législatives de 1841–1843. Une partie des esquisses originales au crayon de ces portraits exis-

tent toujours ayant été acquises, par l'Académie Roumaine, de la belle-fille de l'artiste; trois autres esquisses sont conservées en des collections privées de Sibiu. Les dessins eux-mêmes furent ultérieurement lithographiés à l'Institut de lithographie du Collège Réformé de Cluj et, sur le total des 45 planches résultées, 40 sont en la possession et conservation du Musée Brukenthal de Sibiu ¹¹⁹.

Sans doute que la plus intéressante initiative culturelle de Szathmáry au temps de sa période transylvaine à Cluj est la publication de l'album *Erdélyi képekben* (La Transylvanie en images) ¹²⁰, paru probablement en 1843 ¹²¹ et comprenant 94 pages de texte et 31 lithographies en couleurs dont les unes ont été exécutées à Vienne par l'Institut I. Rauch et A. Leykum, alors que d'autres le furent à Cluj même.

Absolument exceptionnelle, la qualité artistique des œuvres de Szathmáry l'est encore davantage par la précision de l'observation et l'intérêt, disons ethnographique, dont il sait rendre paysages, sites ruraux ou centres urbains de même que certains détails du costume populaire de cette Transylvanie où il a vu le jour.

Toutefois, en 1842, se trouvant aux Bains de Borsec et à Vilcele (autre station thermale), l'artiste se laissa convaincre par les nobles valaques qui s'y trouvaient en même temps que lui et le voici déménageant à Bucarest. Le succès escompté ne se fit pas attendre et, après un dernier essai — vite abandonné — de rentrer en Transylvanie (1857) en qualité de directeur du Musée Transylvain créé par le comte Mikó ¹²², Szathmáry se fixe définitivement dans la capitale valaque où il mourra le 3 juin 1887.



Le phénomène de « migration » des artistes originaires de Transylvanie fut doublement grave dans les villes et les centres urbains de moindre importance car en dehors du départ dans les centres plus ou moins grands de l'art européen, ces artistes préférèrent en dernière instance s'établir dans les quelques grandes villes de la province même. À ceux qui se sont trouvés en cette situation et que nous eûmes

déjà l'occasion de citer, il convient d'ajouter de nombreux autres de la Transylvanie entière: les sculpteurs Rudolf Züllich ¹²³ et Rudolf Baerenhart ¹²⁴, tous deux d'Alba Iulia; Maria Biasini ¹²⁵, femme peintre de Cluj; les peintres János Valentiny ¹²⁶ de Nădlac (Arad), László Pataky ¹²⁷ de Brad, Ödön Kacziany ¹²⁸ de Tg. Mureș, Zoltán Veress ¹²⁹ de Cluj, Ferenc Paczka ¹³⁰ de Monor (Bistrița-Năsăud), Gheorghe Vlădăreanu ¹³¹ de Brașov, János Zahoray ¹³² de Sighetu-Marmației, Gheorghe Russu ¹³³ de Ida Mare (Bistrița-Năsăud), Karl Ziegler ¹³⁴ de Sighișoara, enfin le lithographe Ludwig Hesshaimer ¹³⁵ de Brașov.

Sans atteindre le niveau d'importance de la vie artistique de Sibiu, de Cluj ou du Banat, celle de la grande majorité des villes transylvaines ne dépassa pas au siècle passé le stade de noyaux d'artistes, habituellement assez modestes comme possibilités et sans doute « plafonnés » par le niveau même du goût de la société contemporaine. En faisant cette affirmation nous envisageons des centres urbains comme Bistrița où les seules attestations de l'époque avancent les noms des peintres F. Giesel ¹³⁶ (vers 1846) et Theobald Wortitsch ¹³⁷ ou du graveur Ignatz Freund ¹³⁸, comme Sebeș-Alba où l'on trouve le seul nom du peintre Michael Wagner ¹³⁹ et, vers 1850, celui du créateur de reliefs en cire Carl Berg ¹⁴⁰, de Gherla, enfin, où à la première moitié du XIX^e siècle s'établissait Zakarias Gabrus ¹⁴¹. En comparaison de ces centres modestes, une vie artistique quelque peu plus active se manifestait au même moment chronologique à Sighișoara, due pour une bonne part au peintre Ludwig Schuller ¹⁴², un artiste plein de sensibilité et de délicatesse, des traits qu'il sut imprimer aussi à sa fille Betty ¹⁴³; à côté de ceux-là, est encore attestée à Sighișoara la présence des peintres Johann Ferdinand Girscht (autour de 1850), de Julius Balthes (1845–1906) et du lithographe Joseph Haller (vers 1830) ¹⁴⁴.

Cependant, sous le rapport de la vie culturelle, la ville de Brașov jouissait dès le XIX^e siècle d'une position privilégiée, laquelle s'accroissait sous

le rapport artistique. Centre urbain aux traditions spirituelles séculaires, Braşov était à même d'être le support d'un climat culturel compétitif. L'émulation était ici assurée aussi par une vie économique fort animée, cette ville se montrant ouverte aux influences exercées par les Principautés Roumaines d'en-deçà les Carpates qui constituaient deux principaux partenaires du commerce extérieur local. La société de Braşov comprenait un milieu commercial roumain, peuplé de personnages qui, alors même qu'ils ne contribuaient pas directement à l'essor culturel de la ville, entendaient appuyer de leur aide matérielle et encourager, pleins de sympathie, toute tentative d'émancipation spirituelle de leurs conationaux. Dans ce milieu où la nécessité de donner aux jeunes gens une éducation soignée représentait l'un des soucis constants des familles de la grande bourgeoisie aisée, est né et se forma Constantin Lecca (1807 — 1887) dont l'œuvre exerça une influence majeure sur l'art roumain d'au-delà des Carpates en contribuant au développement du goût pour la peinture historique et à la laïcisation de cet art à une époque antérieure à l'apparition de Theodor Aman.

Davantage reliée à sa ville natale, en dépit des longues années passées aux côtés de Lecca en Valachie, est l'activité artistique du peintre Mişu Popp ¹⁴⁵, né le 17 mars 1827 à Braşov dans la famille du maître-peintre d'églises Ioan Popp Moldovan.

Malgré son désir de voir son fils devenir militaire, le père se rend bien vite compte des véritables aptitudes de celui-ci et, de fait, en 1845, il l'envoie à Vienne apprendre l'art de peindre à l'Académie « Sainte-Anne ». Il aura la chance d'y travailler sous la direction de quelques-uns des meilleurs maîtres : F. G. Waldmüller, J. von Führich et Friedrich von Amerling. En 1848, lorsqu'éclate la révolution en Transylvanie, Mişu Popp rentre à Braşov, à l'occasion d'y connaître Constantin Lecca — réfugié en cette ville pour échapper à la persécution politique des autorités valaques contre les partisans de la révolution qui, la même année, avait éclaté en Valachie et bientôt y avait été brisée — et, déjà, comme aide de Lecca, participe aux

travaux de peinture de l'église Saint-Nicolas de Schei-Braşov. C'est le départ d'une longue amitié et collaboration des deux artistes. Après que le mouvement révolutionnaire transylvain fût lui-même brisé, Mişu Popp, à son tour persécuté, réussit à grand-peine à retrouver Lecca (à Bucarest de nouveau) et, fiévreusement, se remet au travail avec celui-ci et exécute surtout de la peinture religieuse, s'assurant ainsi une solide renommée. Après quatorze années de pérégrinations en Valachie, au cours desquelles il ne passa que rarement à la maison, Popp y reviendra définitivement en 1864, s'établissant ainsi à Braşov. Durant la dernière trentaine d'années de sa vie il fit principalement du portrait ¹⁴⁶, mais, encore sous l'influence de Lecca et sans doute mû par les événements politiques amenant au-delà des Carpates l'union des Principautés Roumaines, il se dirigea vers la composition et surtout vers le portrait historique. Son intention était de composer une sorte de « panthéon » de l'histoire roumaine, en vue duquel il peignit un grand nombre de portraits de personnalités historiques et culturelles ¹⁴⁷. À côté de cela, néanmoins, Mişu Popp s'essaya à diversifier sa création picturale par la réalisation de certains paysages à l'atmosphère romantique et de compositions mythologiques ou d'histoire classique ¹⁴⁸.

Dans la sphère culturelle, Braşov — de même que Sibiu — se maintint pareillement tout au long du XIX^e siècle dans la ligne de ses vieilles traditions d'imprimerie. Il en résulta un développement notable de la gravure sur métal et sur pierre, cette dernière introduite en Transylvanie par le lithographe Michael Bielz de Sibiu. Parmi les artisans respectifs attestés à Braşov à l'époque signalons ici : Franz Dimitrovits (attesté de 1838 à 1865), actif comme lithographe et calligraphe à Braşov comme à Sibiu ¹⁴⁹; Georg Gottlieb Schnell (attesté entre 1830 et 1842), auteur d'une série de lithographies imprimées chez M. R. Toma de Vienne et représentant des costumes populaires des diverses nationalités de Transylvanie ¹⁵⁰; Johann Gottlieb Lehmann, qui lithographia un plan des rues et des maisons de Braşov destiné à l'ouvrage de Fr.

Philippi, *Aus Kronstadts Vergangenheit und Gegenwart*, ainsi que les illustrations — partiellement en couleurs — de l'ouvrage de Gusbeth, *Die Gedenksteine in der Westhalle der evang. Stadtpfarrkirche in Kronstadt, 1886*¹⁵¹; enfin, un graveur du nom de Alexius Erdély exécuta une image de Braşov pour l'en-tête du papier à lettres d'une corporation de cette ville¹⁵².

Pendant les premières six décennies du XIX^e siècle, Braşov n'offre pas un tableau trop généreux de l'art local de la peinture, les quelques artistes qui y vivaient alors n'étant généralement qu'assez médiocres : un certain Horrak (attesté vers 1847), portraitiste¹⁵³, un Martin Veress (vers 1824), lui aussi portraitiste¹⁵⁴ et notamment Samuel Herter — un peintre dont les préoccupations étaient vraisemblablement plus variées¹⁵⁵ —, c'est à peu près tout ce que nous offre Braşov en ce temps. Par contre, durant les derniers quarante ans du siècle, on enregistre l'activité de bons et même de très bons artistes, la plupart d'entre eux continuant d'être actifs jusqu'aux années '30 et '40 du XX^e siècle. Ainsi, Friedrich Miess (1854—1935) fut un excellent dessinateur et un très bon technicien de la couleur, parfois influencé par le naturalisme de Uhde mais, aussi bien, sachant travailler dans la manière impressionniste — d'un Liebermann par exemple. Né à Braşov dans une famille d'artisans, lui-même apprenant le métier de maroquinier, Miess partira plus tard à Vienne et Munich de même qu'en Italie, afin de se perfectionner dans ses études d'art¹⁵⁶. C'est un peintre actif exerçant avec succès sa profession, dans le genre du portrait — où il apporte une note de nouveauté proche de Smighelschi ou de Schullerus — comme dans celui du paysage ou des compositions de genre qui lui offrent la possibilité de faire la preuve de sa virtuosité technique. Hans Bullhardt (1858—1937), avec des dons semblables mais témoignant aussi d'un penchant plus marqué vers une forme de peinture plus « expressionniste »; originaire de Cimpulung Moldovenesc, il suit les cours des académies de Vienne et de Munich après quoi il s'établit à Braşov¹⁵⁷. Une présence intéressante

est celle de Elena Mureşianu (1862—1924), l'épouse du publiciste Aurel Mureşianu — le directeur (jusqu'en 1909) de la *Gazeta Transilvaniei*. Peintre (bien qu'on ne sache pas si oui ou non elle a suivi des cours d'art et quelle sorte d'études elle aura faites), Elena Mureşianu a laissé une œuvre qui atteste certainement la possession d'un talent réel, soumis à une longue et sérieuse instruction. En 1887 elle épouse Aurel Mureşianu et de 1909 à 1911 elle dirige l'administration de la gazette dont son mari est directeur. Elle fut de plus un promoteur actif (en témoigne sa correspondance avec Amos Frincu) de la « Société pour l'encouragement des beaux-arts ». Elle a exécuté des peintures d'iconostases pour des églises du Sud-Est transylvain (telle que celle de Dobolii-de-Jos, dép. de Covasna). On sait qu'elle a participé à une seule exposition, celle des « Coopérateurs du pays », organisée par la « Société coopérative des constructeurs et des artisans roumains » (février 1897), qui lui vaut une médaille d'argent. Lorsque le « Casino Roumain » célèbre le 80^e anniversaire de George Bariţiu, celui-ci reçoit en don un album contenant son propre portrait exécuté à l'aquarelle par Elena Mureşianu¹⁵⁸.

Une place de choix dans le contexte de la peinture transylvaine de Braşov revient également à Imre Tamás (1876—1901) dont l'œuvre se porte garant d'un talent exceptionnel qu'une mort survenue trop tôt empêche de donner sa mesure complète. Né à Braşov dans un milieu modeste, il réussit à grand-peine à étudier la peinture à Budapest, puis à Munich, mais un typhus brutal le tue à ses 25 ans¹⁵⁹. Dans sa brève existence artistique, Tamás fait preuve d'une énergie et de penchants multilatéraux d'une valeur hors du commun : peinture, dessin, gravure, lithographie et sculpture. Il constitue l'exemple de l'artiste transylvain du XIX^e s. qui, semble-t-il, témoigne dans la plus grande mesure non seulement des échos d'un expressionnisme de facture germanique, mais aussi des influences incontestables d'un Sécession munichois dont il aura connu les représentants — tout au moins à travers leur

création — au temps des études dans la capitale de la Bavière. Les trois autoportraits, conservés dans le patrimoine du Musée de Braşov, offrent une force d'expression absolument obsédante, associée à une fermeté du métier et à une adresse technique qui difficilement font croire à un artiste de moins de 25 ans.

Digne d'être également relevé ici est le fait qu'au dernier quart du XIX^e siècle Braşov a connu l'activité de deux sculpteurs — coïncidence unique, étant donné que ce siècle a donné extrêmement peu d'artistes en ce domaine à la Transylvanie. L'un de ces deux est Friedrich Hermann, né à Timişoara et actif, après 1877, comme professeur à l'École des sciences réelles de Braşov. On sait seulement à son sujet qu'il a exposé lors de la première exposition d'art de Sibiu (1887) deux bustes grandeur nature, quelques modèles pour études de dessin et modelage, des modelages en cire et des sculptures en bois ¹⁶⁰.

Le second sculpteur est Traian Mureşianu, fils de Iacob Mureşianu, directeur à son tour de la *Gazeta Transilvaniei* et du Gymnase latino-allemand de Braşov. Né le 22 avril 1864 en cette ville, le futur artiste arrive à convaincre de bonne heure sa famille de ses aptitudes, de sorte qu'à 20 ans il part à Munich suivre les cours de l'Académie des Beaux-Arts. Comme presque tous les transylvains partis en ce temps-là aux études à l'étranger, Traian Mureşianu se montre très appliqué et entendu ; en 1886, par exemple, encore étudiant, il sculpte (d'après une photographie) le buste du métropolite de Blaj — Ioan Vancea de Buteasa — dont il avait fait la connaissance durant des vacances dans son pays. L'année suivante, le même métropolite lui commande le buste du pape Léon XIII, un ouvrage qui devait être offert au souverain pontife à l'occasion d'une visite des évêques roumains uniates au Vatican. À la fin de sa quatrième année d'études, soit en 1889, ses ouvrages sont admirés, lors d'une exposition de l'Académie des Beaux-Arts, par le prince régent Léopold de Bavière, ce qui lui donne l'espoir d'une médaille d'argent ou de bronze. Les difficultés financières l'embarrassant de plus en

plus — surtout à partir de 1890 quand son père meurt et que cessent les modestes bourses qu'il recevait du pays, l'une de Blaj, l'autre du « Fonds des gardes-frontière » de Năsăud —, il se décide à spéculer sa bonne voix en s'occupant de chant et de la sorte, aidé d'ailleurs par quelques compatriotes, il réussit à suivre encore un an les cours de l'académie d'art. En 1891 il rentre au pays et en 1894 il exécute le buste de son père, suivi en 1895 par celui de son frère. Une lettre d'Axente Sever nous apprend qu'il a aussi travaillé un bas-relief représentant Avram Iancu sculpté d'après nature. Pendant tout ce temps il semble qu'il voyage beaucoup à l'étranger, notamment à Vienne, car en 1896 on le trouve parmi les invités au Cinquantenaire de la « Société <La Jeune Roumanie> ». Il meurt le 3 octobre 1901, à l'âge de 37 ans ¹⁶¹.

Au XIX^e siècle, la ville de Tg. Mureş eut, au point de vue de la vie artistique, un destin assez bizarre car en dépit de son développement économique bien réel, très peu nombreux furent les artistes qui y vinrent s'établir, même lorsqu'ils étaient natifs de cette ville ou de ses parages. Sans doute, la vie culturelle ne devait pas être bien au-dessus de la moyenne — comme il arrivait à l'époque dans les villes d'une certaine grandeur de la Transylvanie — et il faut croire qu'un artiste ayant certaines ambitions avait quelque hésitation à s'y établir ne pouvant compter sur une clientèle suffisamment sûre. Aussi, certains s'y retireraient sur le tard (comme Marton Boér, János Szabó ou Sikó Miklós), d'autres s'en séparaient définitivement alors qu'il partaient aux études à l'étranger (tel, Kacziany Ödön). Le plus important de ceux qui s'établirent néanmoins à Tg. Mureş fut Dósa Géza, bien qu'il n'y était pas natif. Il est né, en effet, à Aiud, en 1847 ; il se trouve un premier maître de peinture en la personne du zélé professeur Simó Ferenc de l'École normale de Dessin de Cluj ; à ses 17 ans, il part déjà à Budapest où il étudie pendant quelque temps avec Székely Bertalan ; puis, il poursuit sa formation à l'Académie

de Vienne. En 1869, il peint une de ses œuvres les plus importantes — *Bethlen Gábor au milieu des savants* — et qui lui apporte l'obtention du concours lancé pour une bourse de 500 florins, ce avec quoi il peut partir à Munich. Rentré en Transylvanie, il s'établit à Tg. Mureș et, afin de s'assurer de la clientèle locale, il se dédie au portrait, de cette époque datant l'un de ses meilleurs ouvrages dans le genre. Nature vulnérable, sensible, foncièrement conscient — probablement — de son exceptionnel talent que, néanmoins, il ne pouvait exploiter à sa juste valeur, harcelé par de permanents soucis d'ordre matériel, Dósa se suicide en 1871¹⁶². Son œuvre est fortement empreinte de l'ambiance artistique munichoise au temps du *Secession*, à laquelle il ajoute sa propre tendance vers le naturalisme et même, parfois, vers l'expressionnisme. À un âge où d'autres jeunes confrères transylvains n'arrivaient pas à se détacher de la manière d'école de l'étude académique, Dósa pratiquait déjà un art évolué, correspondant à un goût absolument neuf mais que la société transylvaine de son temps n'était pas encore préparée à s'assimiler.

Sur la frontière nord-ouest de la zone transylvaine, la ville d'Oradea se trouvait dans une situation presque aussi difficile que Tg. Mureș quant au développement d'une vie artistique propre. Ici, d'ailleurs, la situation était plus grave encore du fait de la proximité de Budapest dont le mirage attirait comme un aimant la plupart des artistes locaux. On trouve à Oradea, un certain temps, Paul Böhm¹⁶³, d'abord actif comme peintre décorateur et organisateur de feux de Bengale, ensuite comme peintre d'église et portraitiste. Une autre activité intéressante et diverse est celle qu'y déploie Lajos Mezey¹⁶⁴, professeur de dessin, peintre et photographe, le premier maître (en 1862) de Szinyei Merse Pál.

Celui qui apporte une note particulière dans le paysage artistique d'Oradea, à la deuxième moitié du XIX^e siècle, est le peintre Mihai Șerban de Cernești (1819—1888). Il fut actif aussi dans la zone de Gherla. Descendant d'une famille d'aristocrates du

Maramureș, il est né à Potău (dép. de Satu-Mare). Il commence par étudier dans un lycée confessionnel d'Oradea, tout en fréquentant les cours du « Séminaire de la jeunesse roumaine gréco-catholique ». Il entre dans les rangs du clergé local en 1838 et, bientôt après, obtient une bourse pour des études théologiques à Vienne, au séminaire « Sainte-Barbe ». Comme étudiant de la dite institution d'enseignement religieux, Șerban trouve encore le temps de se perfectionner et d'étendre ses connaissances dans la sphère des arts plastiques et de la musique qui l'avaient tellement attiré au temps de ses études à Oradea. À en juger d'après la qualité de sa peinture, on pourrait même supposer qu'il a aussi fréquenté — peu de temps probablement — l'Académie d'Art de la capitale impériale. Quoiqu'il en fût, après son retour au pays natal, Șerban reçoit la prêtrise à Oradea même et par la suite remplit différentes fonctions dans la hiérarchie ecclésiastique parmi lesquelles (en 1848) celle de professeur à l'École normale de la ville. Conformément à des données encore insuffisamment vérifiées, il semblerait que, dès cette période de son existence, Șerban aurait commencé à peindre des icônes et des iconostases pour des églises des environs d'Oradea. Lorsqu'est fondé le nouveau diocèse de Gherla, Mihai Șerban est nommé chanoine capitulaire de celui-ci, dignité à laquelle s'ajouteront avec le temps d'autres charges et responsabilités en cette circonscription ecclésiastique. Il se montra en permanence préoccupé aussi de la musique et composa même des pièces de musique religieuse, mais assurément ce qui l'attirait le plus ce furent les arts plastiques : il créa un projet pour la croix pectorale des chanoines de son diocèse, il dessina ensuite, sur la demande de l'évêque Alexi, un voile d'autel qui allait connaître une large diffusion dans les églises zonales et surtout poursuivit son activité de peintre d'icônes et d'iconostases des églises situées autour de Gherla, à Sălaj et à Chioar¹⁶⁵. Malgré certaines maladresses dans l'utilisation de la perspective ou du détail anatomique, malgré un emploi limité des virtualités de la couleur, Mihai Șerban reste un

bon dessinateur, maître de l'équilibre général et du rythme de ses compositions.



Ainsi que facilement on peut le déduire du grand nombre de données comprises dans les deux parties de notre étude, l'art transylvain du XIX^e siècle est loin de justifier le préjugé assez répandu suivant lequel tout le paysage artistique de cette province à l'époque respective est tenu pour un relief plat, à la topographie incertaine, rarement transpercé de quelques modestes fusées.

Nous avons déjà eu l'occasion, en différents contextes, d'attirer l'attention sur le caractère discontinu sous le rapport temporel et territorial de cet art et nous avons énuméré les motifs qui se trouvaient à la source de ce morcellement : développement inégal sous le rapport culturel et économique des centres urbains transylvains ; condition précaire de l'artiste à cause de l'existence d'un public restreint du point de vue d'une éducation esthétique suffisante de même qu'à cause d'une absence de périodicité des commandes ; caractère relatif du goût artistique de la petite bourgeoisie et même de l'aristocratie provinciale, fait qui engendra un nivellement des préoccupations ayant l'art comme objet ainsi qu'une certaine dose d'esprit commercial dans le développement de certains genres d'art ; enfin, l'irrésistible attrait des grands centres culturels et artistiques européens sur les artistes habitant les provinces frontalières de l'empire des Habsbourg. Avec tout cela, tout autour des foyers importants de la culture transylvaine (Sibiu, Timișoara, Cluj, Brașov, etc.) nous avons pu constater certaine perpétuation des traditions artistiques par le truchement de générations successives d'artistes, nous avons signalé la naissance de quelques noyaux d'émulation autour de personnalités artistiques plus importantes (Constantin Daniel, Franz Neuhauser, Carl Dörschlag) et surtout avons-nous pu constater comment un nombre assez grand d'artistes importants sont restés en Transylvanie pour y être actifs, tout en affrontant le risque d'une reconnaissance tardive ou incomplète de

la part de la société, de même que le risque de se voir plafonnés.

Il est encore une question qui, sans exagérer, mériterait d'y réfléchir : c'est celle de voir prendre forme — en certains secteurs et entre certaines limites — un genre de *spécificité* de l'art transylvain du XIX^e siècle. Il est trop tôt, comme on l'a déjà compris, de chercher les racines de ce caractère spécifique dans les structures du style, bien qu'il existe certaines déterminations stylistiques encourageant dès maintenant à une méditation d'avenir en ce sens. Mais, quoiqu'il en soit, nous tenons d'ors et déjà pour particulièrement importante la manière dont, en général, les artistes transylvains — roumains aussi bien que ressortissants à d'autres nationalités (tels que N. Popescu, I. Costandea, Mișu Popp, C. Georgescu, Mihai Șerban, Franz Neuhauser, Melka, Mezey, Trenk, Glatz, Hannenheim, G. G. Schnell, etc.) — ont prouvé de l'intérêt à l'étude des thèmes transylvains, nombre d'entre eux insistant même sur des sujets roumains et témoignant de ce point de vue un intérêt qui, la plupart du temps, dépassait celui purement documentaire ou ethnographique.

Étant donné les conditions qu'à plusieurs reprises nous avons exposées, il nous semble être dans le juste en affirmant qu'au-delà du fait que sous le rapport de la qualité l'art transylvain du XIX^e siècle ne dépasse que rarement le niveau d'une honorable moyenne, la somme de ses caractères l'inscrit, avec un statut pleinement contemporain, tant comme problématique que, partiellement, comme diversité, dans les limites du phénomène d'art européen du temps. Il s'agit assurément de l'art d'une Europe des Académies, telle qu'on la trouve surtout au Centre et à l'Est de notre continent, et il va de soi — pour des raisons facilement compréhensibles — qu'on ne pourrait s'attendre à trouver ici des reflets de l'avant-garde européenne, laquelle, par ailleurs, se coupait assez difficilement sa route à la fin du siècle passé. Envisagé dans cette perspective, l'art transylvain fait preuve d'une situation assez rapprochée de celle qui existait alors dans les provinces transcarpatiques, notamment durant la première

moitié du XIX^e siècle. Et même si, à cause de circonstances historiques contraires et, par conséquent, de l'évolution différente du progrès socio-culturel, on ne saurait parler d'un parallélisme quant aux formes et au fond du développement des arts en Transylvanie et dans les deux autres provinces roumaines, toujours est-il que les liens qui s'établissaient entre les intellectuels transylvains, valaques et moldaves ainsi que les allées et venues au-delà des Carpates des artistes transylvains (N. Popescu, Szathmáry, Sikó, Trenk, Mișu Popp, C. Lecca, J. Szabó et d'autres) ont certainement contribué à une meilleure connaissance réciproque non pas seulement des créateurs mais

aussi des préférences stylistiques, des modes, des aspirations artistiques.

Notre essai de cerner par un coup d'œil de synthèse le phénomène de l'art transylvain au siècle passé, sous l'aspect du caractère spécifique de son développement, n'est sans doute pas dépourvu de côtés amendables — fait dû en premier lieu à la disparité des données, celles-ci étant de toute manière encore insuffisantes pour élucider à fond ce sujet. Mais si au moins une partie des données et des suggestions que notre étude contient aura l'heur de constituer le point de départ de futures recherches plus approfondies, alors, toutefois, nous semblera-t-il que la présente analyse a, quand même, atteint son but dans la plus grande partie.

Abréviations utilisées pour la rédaction des notes :

M.A.C.N. = Musée d'Art de Cluj-Napoca
M.A.R.S.R. = Musée d'Art de la République Socialiste de Roumanie

M.A.Tg.M. = Musée d'Art de Tg. Mureș

M.B.S. = Musée Brukenthal de Sibiu

M.B.T. = Musée du Banat de Timișoara

M.J.B. = Musée Départemental de Brașov

Berkesz, *Művészek* = Berkész István, *Temesvári Művészek*, in *Törtelmi és Régészeti Ertesítő*, XV, 1909, p. 1—112.

Bielz, *Graphik* = Julius Bielz, *Die Graphik in Siebenbürgen*, Sibiu, 1947.

Műv. lex. = Zádor Anna et Genthon István, *Művészeti lexikon*, vol. I—IV, Budapest, 1965.

S.C.I.A. = *Studii și cercetări de istoria artei*, h/t = huile sur toile

n.s. = non signé

n.d. = non daté

Je voudrais exprimer ici mes remerciements à mon collègue Gheorghe Vida pour l'aide compétente accordée dans la documentation de cette étude.

¹ Pour une analyse détaillée de l'activité de Sigismund Ormos en tant que personnalité culturelle et historien d'art, voir GHEORGHE VIDA, *Contribuții la studiul vieții și opereii lui Munkácsy, pe baza scrisorilor și mărturiilor rămase de la Sigismund Ormos*, in S.C.I.A., seria artă plastică, 19, 1972, 2, p. 237—285; idem, *O vizită a lui Sigismund Ormos la Muzeul Brukenthal în 1874*, in *Muzeul Brukenthal. Studii și comunicări. Galeria de artă*, 1978, 1, p. 85—91. Voir aussi Ormos Zsigmond *emlékkönyv*, Timișoara, 1883; STELA RADU, *Din istoricul colecției de artă din Timișoara*, in *Sesiunea de comunicări științifice a muzeelor de artă*, București, 1968, p. 86—91.

² Nous énumérerons, dans ce qui suit, une série d'artistes étrangers qui ont passé par le Banat y travaillant pendant une période plus longue ou plus courte, de quelques mois seulement, surtout dans les villes de Timișoara et de Arad : Joseph

Bayer, peintre autrichien, ayant séjourné pendant quelques années à Timișoara (BERKESZ, *Művészek*, p. 24) ; Daniel Jägermann et Joseph Gelz, portraitistes viennois, ayant travaillé à Arad de 1840 à 1845, période pendant laquelle ils ont formé dans leurs ateliers un certain nombre de disciples (MÁRKI SÁNDOR, *Arad vármegye története*, II^e vol., Arad, 1895, p. 826) ; Josef Volk, peintre allemand, établi pour un bref délai à Timișoara (BERKESZ, *Művészek*, p. 26) ; Eduard Swoboda, peintre autrichien mentionné en 1870, et Van der Venne, peintre hollandais attesté aux alentours de 1875 (IRMA FERENCZ, *Date cu privire la dezvoltarea picturii în orașul Arad și împrejurimile sale în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea*, in *Ziridava — Studii și cercetări*, II, 1968, p. 54 ; Csillagi Lajos, portraitiste et peintre de scènes de genre (*ibidem*) ; voir aussi BERKESZ, *Művészek*, p. 97) ; Demeter G. Tirol, portraitiste d'origine serbe, probablement, mentionné dans les actes municipaux de Timișoara entre 1862 et 1866 comme « peintre académique » (BERKESZ, *Művészek*, p. 98) ; Kővári János, portraitiste hongrois. Dans l'Annuaire des artistes plasticiens magyars des années 1864—1866 il est mentionné parmi les peintres de Timișoara, mais pas parmi les membres de cette association (*ibidem*, p. 98) ; Löschinger Zsigmond, portraitiste, probablement hongrois. Il fit des études aux Académies de Vienne, Paris et Munich et s'établit définitivement à Budapest après 1872 (*ibidem*, p. 101) ; Hugo Parchetich et Gyula Gál Miklós (1799—1854), le premier autrichien et le second hongrois, furent enfermés, tous les deux, après la répression de la révolution de 1848, dans la prison de la forteresse à Arad, où ils firent les portraits de quelques révolutionnaires prisonniers et peignirent plusieurs compositions avec des sujets divers (IRMA FERENCZ, *op. cit.*, p. 54). Nous mentionnons également trois des sculpteurs qui animaient le paysage, genre par ailleurs assez faiblement représenté au niveau de l'espace transylvain dans son ensemble ; Joseph Waibel de Innsbruck, connu seulement à travers des mentions documentaires et devenu en 1809 citoyen de Ti-

Notes

mișoara, ville où il restera jusqu'à sa mort, en 1814 (BERKESZI, *Művészek*, p. 109); Dunaiszky Henrik, né à Pest, en 1820, mort à Timișoara en 1875. Entre 1842 et 1870 il fut professeur à l'École de dessin de Timișoara puis, entre 1870 et 1875, il remplit la même fonction au gymnase piariste de cette ville. On ne lui connaît pas d'ouvrages (*ibidem*, p. 110); Kugler Pál Ferenc, né à Sopron en 1837, mort à Vienne en 1875. On le trouve, à plusieurs reprises, à Timișoara, où il compte parmi les protégés de Sigismund Ormos, dont il exécute le portrait en bas-relief, à Rome, et à la recommandation duquel il honore une commande de la ville de Timișoara en modelant un relief qui représente la visite qu'y fit l'empereur François Joseph (*ibidem*, p. 111–112). Outre ces noms, la revue *Temeswarer Wochenblatt* insère parmi les rares informations de cette nature aussi quelques données concernant le passage par Timișoara de plusieurs artistes étrangers : le sculpteur Töpfer, de Vienne, qui en collaboration avec le sculpteur Janisch de Arad sculpta l'iconostase de la cathédrale serbe de Timișoara (cf. *Temeswarer Wochenblatt. Zeitschrift für Wissen, Kunst und Industrie*, II, 1841, n° 45, p. 547); Eduard Makó, peintre (*ibidem*, n° 47, p. 579). L'annonce est ainsi formulée : « L'excellent portraitiste-miniaturiste qui travaille aussi à l'aquarelle, Eduard Makó élève de l'Académie impériale de Vienne, est à Timișoara. Depuis longtemps nous n'avons plus compté parmi nous un artiste aussi exceptionnel en matière de miniatures »; Andreas Faix, peintre d'histoire et portraitiste. En 1845 il peint une composition ayant pour thème *Le Baptême de St. Étienne* qui fut exposée dans la cathédrale catholique de Timișoara (*ibidem*, n° 3, 1854); Isidor Neugass, peintre d'histoire et portraitiste. Il arriva à Timișoara, en 1847, se recommandant comme membre de l'Académie d'art de Berlin (*ibidem*, 1847, n° 2); N. Umlauf, portraitiste (*ibidem*, 1849, n° 16, 23); Adalbert Schäfer, portraitiste et peintre d'histoire (*ibidem*, 1845, n° 2); les sculpteurs Kis et Ferencz, le paysagiste Marko et le peintre hongrois Theodor Schoefft (*ibidem*, 1846, n° 29); Michael Kopf, sculpteur décorateur, né autour de 1820 en Hongrie. Il détudia à Vienne et, en 1843, il ouvrit un atelier à Timișoara (*ibidem*, 1843, n° 44). Nous venons d'énumérer la plupart des noms d'artistes étrangers connus à cette date et qui ont passé par le Banat à partir des premières décennies du siècle passé; leur nombre est probablement plus élevé et le niveau actuel des recherches d'archives reste, sans doute, encore éloigné du chiffre exact de ces peintres errants dans la mesure où il peut être encore connu aujourd'hui.

³ En 1862 s'installe pour peu de temps à Arad le peintre Paul Böhm de Oradea (voir aussi note 182), qui ouvre une école de peinture et de dessin. Parmi ceux qui sont passés par cette école il convient de mentionner László Pál (1846–1879), originaire de Zán (dép. de Hunedoara), paysagiste qui deviendra, sous l'influence de l'école de Barbizon l'un des pylones de l'art magyar de la seconde moitié du XIX^e siècle (cf. IRMA FERENCZ, *op. cit.*, p. 56).

⁴ Pour la biographie de Constantin Daniel nous citons, au premier chef, l'ouvrage fondamental appartenant à un élève de cet artiste, LAZAR NIKOLIĆ, *Srpski slikari*, Zamun, 1895. Voir aussi BERKESZI, *Művészek*, p. 28–47. Dans la redécouverte de Daniel, à la suite de l'exposition qui lui fut dédiée en 1924, un rôle important eurent les pages de VELJKO PETROVIĆ dans un ouvrage

d'envergure, *Srpska umelnost u Voivodini*, Novi Sad, 1927, p. 95–101. Parmi les ouvrages plus récents, nous mentionnons l'analyse détaillée de ION FRUNZETTI, *Pictorii bănățeni din secolul al XIX-lea*, Bucarest, 1957, p. 45–78 (voir du même auteur *Pictorul Constantin Daniel*, in *S.C.I.A.*, IV, 1957, n° 1–2, p. 151–175); voir aussi PAVLE VASIĆ et DEJAN MEDAKOVIĆ, *Konstantin Danil 1789 (?)–1873*, Musée National de Zrenjanin, Zrenjanin, 1961; *Skola Konstantin Danila*, Narodni Muzej Zrenjanin, Zrenjanin, 1967 (Catalogue).

⁵ VELJKO PETROVIĆ oscille entre l'alternative de le déclarer serbe, d'après sa mère, selon les témoignages de quelques contemporains du peintre) ou « vlah » (valaque, roumain), selon les propres dires de l'artiste (apud I. FRUNZETTI, *Pictorii bănățeni...*, p. 46). IOACHIM MILOIA (*Konstantin Daniel a fost sîrb sau român?*, in *Luceafărul*, I, 1935, n° 1, p. 21–26) démontre, ayant découvert une correspondance du peintre, que la langue dont se servait sa famille était celle roumaine. PAVLE VASIĆ, *op. cit.*, p. 33, considère qu'il y a autant d'arguments en faveur de l'origine serbe que de celle roumaine. Dans le catalogue de 1967 du Musée de Zrenjanin (voir note précédente), à la page 45, on fait mention d'une chronique récemment découverte, dans les archives de l'église de Deliblat, où l'on parle de la nationalité roumaine de Daniel. Le problème de l'appartenance ethnique et surtout spirituelle de cet artiste est très correctement exposé par ION FRUNZETTI (*op. cit.*, p. 46, 68–70, 77).

⁶ Cf. VELJKO PETROVIĆ, *op. cit.*, p. 85 (apud I. FRUNZETTI, *op. cit.*, p. 68).

⁷ Parmi les élèves les plus importants de C. Daniel, nous citons : Dura Jakšić, qui étudia avec Daniel à Bečerehac, autour de 1850, pour devenir par la suite le plus important des peintres romantiques serbes; Uroš Knežević et Jovan Popović, qui l'ont assisté dans la peinture de l'iconostase de Pančevo (1828–1833) et qui furent plus tard des portraitistes très recherchés en Serbie; Liubomir Aleksandrović, peintre de talent, qui fut son élève dans la période où fut peinte la cathédrale serbe de Timișoara; Lazar Nikolić, imitateur et biographe de Daniel (voir note 23); parmi les imitateurs plus doués nous mentionnerons seulement Konstantin Pantelić et Pavel Petrović (cf. *Skola Konstantina Danila*, p. 45–46). Ce Pavel Petrović était le fils du peintre Sava Petrović de Izvin; il était né à Timișoara en 1819; en 1843 il partait pour Paris, puis pour un voyage aux Indes, d'où l'on en reçut les dernières nouvelles en 1846 (cf. *Temeswarer Wochenblatt*, VII, 18 juillet 1846, n° 29, p. 232). De sa création nous remarquons un portrait de jeune prêtre, au M.B.T. (inv. 194); il peignit aussi une série de 9 icônes et un portrait à l'église de Madoș (cf. I. FRUNZETTI, *op. cit.*, p. 40).

⁸ Arsa Teodorović (1768–1826), peintre serbe, particulièrement apprécié comme portraitiste. Le M.T.B. conserve de l'œuvre de cet artiste un *Couronnement de la Vierge* (h/l, inv. 1052) et un dessin : *Deux faux témoins accusant le Christ* (inv. 346).

⁹ Cf. PAVLE VASIĆ et DEJAN MEDAKOVIĆ, *op. cit.*, p. 33. Pavle Vasić considérât avoir appris des deux maîtres seulement l'art du portrait, s'étant instruit comme autodidacte en matière de composition religieuse.

¹⁰ En 1846 et 1851 le peintre fait une sorte de « voyage d'études » en Italie, prenant contact avec les chefs-d'œuvre de la Renaissance et du baroque, ce qui marquera visiblement la qualité

de sa peinture, surtout pour la composition (cf. I. FRUNZETTI, *op. cit.*, p. 54). Selon des recherches plus récentes, le peintre aura effectué aussi un court voyage à Vienne, en 1858, où il fit une copie d'après un Teniers le Jeune du Kunsthistorisches Museum (cf. *Skola Konstantina Danila*, p. 45). C'est aussi la supposition de I. FRUNZETTI (*op. cit.*, p. 76), étant donné la copie d'un tableau de Murillo qui se trouvait à cette date à Vienne, copie que le peintre avait légué à sa fille adoptive.

¹¹ Nous donnons ici la liste complète des iconostases peintes par Daniel et les années de leur exécution : Pancévo, 1828—1833 ; Uzdin, 1833 ; Timișoara, 1838—1845 ; Dobrița, 1852—1855 ; Jarkovac, 1858—1861 (cf. Vasić et Medaković), *op. cit.*, p. 57).

¹² Déjà en 1841 l'hebdomadaire *Temeswarer Wochenblatt*, II, 30 oct. 1841 no. 44, p. 534, publiait une information sur « l'église illyrienne de Pancsova », « décorée par l'artiste génial, le peintre Daniel, grâce aux merveilleuses possibilités de son pinceau ». Le même hebdomadaire publie aussi dans le n° 45, du 6 nov. 1841, p. 547, sous la signature « St...y » une notice sur la décoration de la cathédrale serbe de la ville, concluant ainsi : « ... la plus grande parure, qui confère à ce saint édifice une véritable valeur artistique et qui l'élève à ce point de vue, au-dessus de tous les autres édifices connus, s'approche elle aussi de la fin de l'exécution et couronne l'œuvre entière [de décoration de l'église — n.n.] dans le vrai sens du mot. Il s'agit donc des merveilleux tableaux du célèbre peintre, M. Constantin Daniel... ». À la même époque, le jeune intellectuel Gorove István de Timișoara, pour un bref temps élève du peintre, publie une série d'articles élogieux sur son maître, dans des journaux magyars de prestige, tels que le quotidien *Pesti Hirlap*, 1841, n° 45, p. 377 (cf. BERKESZI, *Művészek*, p. 34).

¹³ II/t, 26 × 21, signé à droite, en bas, n.d., inv. 211.

¹⁴ II/t, 69 × 55, signé à droite, au centre, daté 1851, inv. 220.

¹⁵ II/t, 44 × 36, signé à droite, en bas, n.d., inv. 217.

¹⁶ Pour les données les plus complètes, en partie inédites, concernant la biographie de N. Popescu, voir VIRGIL FEIER, *Un pictor bănățean afirmat pe plan european. 100 ani de la moartea lui Nicolae Popescu*, in *Orizont*, n° 52, 29 déc. 1977, p. 9. Pour la vie et l'activité de N. Popescu, cf. I. FRUNZETTI, *op. cit.*, p. 79—112 (Le chapitre reproduit, en grand, l'étude du même auteur, *Pictorul bănățean Nicolae Popescu (1835—1877)*, in *S.C.I.A.*, III, 1956, 3—4, p. 129—145); voir aussi IOACHIM MILOIA, *Date referitoare la pictorul Nicolae Popescu*, in *Analele Banatului*, II, 1929, p. 7—40; PETRE OPREA, *Date noi cu privire la activitatea lui Nicolae Popescu*, in *Mitropolia Banatului*, XIV, 1964, n° 1—3, p. 46—48; GHEORGHE NAGHI, *Pictorul Nicolae Popescu intr-o corespondență inedită*, in *S.C.I.A.*, seria artă plastică, 16, 1979, p. 180—192.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 8.

¹⁸ Les informations sur cette époque de la vie de N. Popescu demeurent, néanmoins, assez contradictoires. Ainsi, dans une note publiée en 1867 dans le journal *Albina*, le maire de la commune Dognecea annonçait la fin des travaux de peinture du plafond de l'église de ce village par Mihai Popovici, « le maître de notre artiste académique N. Popescu ». D'autre part, dans une nécrologie signée « M.B. » et publiée dans *Telegraful român*, 17 janv. 1878, on affirmait que le professeur de

N. Popescu à Oravița aurait été Dimitrie Turcu, dans l'atelier duquel avait travaillé aussi Mihai Popovici (cf. V. FEIER, *op. cit.*). En ce cas, il serait possible que Popescu ait travaillé tantôt sous la direction de Popovici, tantôt avec lui, dans l'atelier de D. Turcu, puisque l'on sait (cf. AUREL COSMA, *Realismul in pictura bănățeană a secolului al XIX-lea înainte de Unire*, in *Orizont*, 1969, n° 4, p. 77) que de toute façon Popovici avait assisté Turcu pour la peinture de l'église de Bozovici, en 1858.

¹⁹ Cf. PETRE OPREA, *op. cit.*, p. 46. L'affirmation s'étaye probablement sur la même nécrologie de *Telegraful Român* (voir note 37), signalée par P. OPREA, dans *Revista muzeelor și monumentelor*, 1964, n° 1.

²⁰ Afin de venir en aide à N. Popescu, les jeunes Roumains de la capitale hongroise commandent une « icône » (effigie) de « Michel le Héros » qui sera lithographiée dans l'atelier de Rohu à Budapest et qu'ils diffuseront par la suite dans toutes les régions habitées par les Roumains au prix de 1 florin la pièce. Dans un avis publié dans le journal *Concordia* du 10 septembre 1851, Partenie Cosma exigeait le paiement des sommes restantes pour l'achat de cette lithographie. De la somme de 1 000 fl. qui fut réalisée on envoyait au jeune peintre à Vienne entre 30 et 60 fl. par mois, auxquels s'ajoutaient aussi les 60 fl. mensuellement versés par la fondation Mocioni (cf. V. FEIER, *op. cit.*).

²¹ Nous citons, parmi les plus réussies : *Moine capucin*, h/t, 58 × 45, signée à droite, en bas, datée Wien (1)864, M.B.T., inv. 196 ; *Le Magistrat*, h/t, 67 × 55, signée à droite, en bas, datée 1864, Viena M.B.T., inv. 201 ; *Portrait d'un Russe*, h/t, 55 × 46, signée, datée Wien (1)862, M.B.T., inv. 898 ; *Chevalier*, h/t, 55 × 45, signée à droite, en bas, datée Wien (1)862.

²² Il s'agit du portrait de l'évêque Silaghi, des portraits de plusieurs chanoines de son entourage et du portrait de Alexandru Maniu (dans une collection privée de Bucarest ; cf. I. FRUNZETTI, *op. cit.*, p. 90).

²³ Le journal *Albina* du 22 sept. 1867 parle de son succès dans le cadre d'une exposition d'art de Rome, fait confirmé aussi par le journal italien *Eptacordo*, 1867, n° 26 (cf. V. FEIER, *op. cit.*). Il y avait exposé un portrait de femme, le portrait du peintre Gh. Vlădăreanu (voir note 150), boursier, lui aussi, à Rome, et un portrait de mendiant romain (cf. I. MILOIA, *op. cit.*, p. 24). L'un de ces ouvrages avait été exposé un an plus tôt à l'exposition organisée dans la Salle « Les Bains de Diane » de Pest, notamment *Portrait d'une Romaine*, propriété de Laura de Mocioni-Csernowitz. En conformité avec la notice de *Albina*, 6 nov. 1866, le portrait aurait représenté Dionisia de Mocioni, l'une des beautés célèbres de la capitale hongroise, morte dans sa toute première jeunesse (cf. V. FEIER, *op. cit.*).

²⁴ En conformité avec les nouvelles de *Albina*, plusieurs prétendants présentaient leurs ouvrages pour le concours, parmi lesquels le peintre munihois Rik. Le contrat prévoyait une somme de 10 000 florins (*ibidem*).

²⁵ L'information paraît dans *Albina* du 18 avril 1871 (*ibidem*).

²⁶ Cf. *Albina*, 30 juillet 1872 (*ibidem*).

²⁷ À cet effet, l'artiste met en vente 450 billets de loterie au prix de 1 florin la pièce. On ne sait rien d'avantage sur cette loterie (*ibidem*).

²⁶ Cf. I. MILOIA, *op. cit.*, p. 29.

²⁹ Cf. V. FEIER, *op. cit.*

³⁰ En conformité avec une correspondance de Rome, signée « B.M. », le journal *Albina* précisait que le peintre avait été visité par « la fleur des professeurs de l'Académie des Beaux-Arts, par le représentant de l'Autriche à Rome et par plusieurs amateurs de peinture ». De même, l'organe du Vatican, *L'Osservatore Romano*, n° 74, 2 avril 1874, lui consacre une chronique élogieuse, publiée en italien dans le même journal roumain (*ibidem*).

³¹ Il s'agit de la composition à thème religieux *Le Saint Sépulcre*, commandée par Mihai Domide de Năsăud pour l'église gréco-catholique de Singeorgiu. À la requête du pape Pie IX le tableau fut présenté au Vatican, où il fut très apprécié (*ibidem*). L'auteur suppose que, l'ouvrage n'étant signalé ni à Singeorgiu ni ailleurs dans le pays, il a dû être acheté par la pinacothèque du Vatican, présomption qui ne nous paraît pas assez fondée.

³² Pour des détails concernant cette période voir GH. POSTELNICU, *Un mare pictor bănăţean uitat: Nicolae Popescu*, in *Banatul*, 1927, n° 5, p. 27–35.

³³ I. FRUNZETTI, *op. cit.*, p. 104, signale, par exemple, un portrait de commerçant de Gorj, conservé dans une collection particulière de Bucarest.

³⁴ Le journal *Albina*, du 17 mars 1876, relate que la publication *L'Italia artistica* de Florence avait introduit, dans une série d'articles qui publiaient les biographies d'artistes contemporains en renom, aussi la biographie du peintre, sous le titre *Il pittore Nicola Popescu* (n° du 21 sept. 1875). C'est toujours *Albina*, du 27 avril 1876, qui note le fait que les journaux romains *Il Monitor* de Rome et *L'Osservatore Romano* du 27, respectivement 26 avril de la même année annonçaient que Nicolae Popescu aurait fini l'exécution d'un volet de rétable commandé pour une église de Tivoli (cf. V. FEIER, *op. cit.*). Un autre témoignage de la renommée assez grande acquise par l'artiste à Rome est le fait que, en 1875, il reçoit la commande et exécute le portrait (travaillé d'après une photographie) du président de l'Argentine, Nicolas Avellaneda (cf. P. OPERA, *op. cit.*, p. 47).

³⁵ Pour des raisons difficiles à comprendre, il paraît que, en dépit de quelques commandes assez substantielles honorées en ces dernières années de son existence, à la veille de sa mort le peintre était dans une situation financière précaire, puisqu'il fut enterré au cimetière de Lugoj « aux frais de l'évêque gréco-catholique Victor Mihaly » (cf. V. FEIER, *op. cit.*).

³⁶ Lithographie, imprimée chez J. Jost, à Vienne, par le lithographe F. Kollarz, et éditée par B. G. Poppovicu, Vienne, 52,3 × 63, signée à dr., en bas « dess. d'après nature par N. Popescu », n.d., Bibliothèque de l'Académie, Cabinet des Estampes.

³⁷ Cf. V. FEIER, *op. cit.*

³⁸ Cf. I. FRUNZETTI, *op. cit.*, p. 90–91. N. Popescu a réalisé aussi une variante de cet ouvrage, conservée toujours au M.B.T. (*ibidem*, p. 92).

³⁹ Cité apud I. FRUNZETTI, *op. cit.*, p. 95.

⁴⁰ Cf. *Familia*, 19 février 1867; *Concordia*, 16 mars 1867; *Albina*, 25 mars 1867.

⁴¹ H/t, 52 × 42, n.s., n.d., M.A.R. S.R., Galerie Nationale.

⁴² Voir note 40.

⁴³ H/t, 41 × 52, n.s., n.d., M.B.T., inv. 892.

⁴⁴ De la bibliographie très restreinte concernant le peintre Ioan Zăicu, nous citons : IOACHIM MILOIA, *Pictorul Ioan Zăicu (1868–1914)*, in *Analele Banatului*, 1, 1928, n° 1, p. 9–16; AUREL COSMA, *Pictura românească în Banat, de la origine pînă astăzi*, Timișoara, 1940; I. FRUNZETTI, *op. cit.*, p. 113–140. Les données biographiques du présent ouvrage sont tirées d'une biographie rédigée par I. Miloia et complétée par I. Frunzetti. Rodica Virtociu-Medelet a récemment entrepris une recherche, synthétisant ces données, dans *Pictorul Ion Zăicu*, Timișoara, 1980.

⁴⁵ À partir de 1870, année d'où nous avons les premières données sur ses ouvrages et jusqu'en 1936, Filip Matei a peint pas moins de 19 églises (cf. AUREL COSMA, *Realismul în pictura bănăţeană...*, p. 78).

⁴⁶ AUREL COSMA, (voir note 64) le considère comme le plus doué des maîtres peintres de sa génération.

⁴⁷ Cf. I. MILOIA, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁸ Nous nous référons à : *Portrait de femme* (au châle noir), h/t, 44,5 × 35,8, signé à droite, en bas, daté <18>96, M.B.T.; *Portrait de femme* (au chignon), h/t, collée sur un panneau en bois, 46,5 × 38, n.s., n.d., M.B.T.; *Portrait de femme* (de face, légèrement de trois quarts vers la droite, aux cheveux serrés et avec une agrafe au cou), h/t, 42 × 33,5, signé à droite, en bas, M.B.T.; *Portrait de femme à la robe bleue*, 42,5 × 34, signé à droite, en bas, n.d., M.B.T., inv. 1249.

⁴⁹ H/t, 45 × 36, signé à droite, au centre, daté <18>94, M.B.T., inv. 231.

⁵⁰ H/t, 45 × 36, signé à droite, au centre, daté <18>96, M.B.T.

⁵¹ Ces églises sont : Fazekas-Virşad (Hongrie), Cerneteaz (dép. de Timiș), Borlova (dép. de Caraș-Severin), Siciău (dép. de Arad), Foeni (dép. de Timiș), Ilidia (dép. de Timiș), Pociovești (dép. de Bihor), Doclin (dép. de Caraș-Severin), Checea (dép. de Timiș), Sinnicolau Mare (dép. de Timiș), Cenadul-maghiar (Hongrie) ainsi que l'église du quartier Fabric de Timișoara, cette dernière étant décorée l'année même de la mort de l'artiste (1914). Cf. I. MILOIA, *op. cit.*, p. 13.

⁵² Nous mentionnons ici, au premier chef, les deux portraits au charbon sur papier exécutés à la fin de l'année 1893 et au début de l'année suivante, le premier ayant les dimensions 45 × 40, signé à droite, en bas, daté 21/XII <18>93, le second ayant les dimensions 46,5 × 40, signé à droite, au-dessus de l'épaule, daté <18>94, III. Les ouvrages se trouvent au M.B.T.

⁵³ H/t, 105,7 × 72,6, signé à droite, en bas, daté <18>96, M.B.T., inv. 227.

⁵⁴ Pour les données biographiques de Szamosy, cf. G. VIDA, *op. cit.*, p. 257–258, note 1; voir aussi NAMÉNYI LAJOS, *Szamosy Elek*, in *Művészet*, 1902, p. 291–294 et BERKESZI, *Művészek*, p. 99–101.

⁵⁵ De cette période proviennent de nombreuses copies d'après des maîtres italiens de la Renaissance (surtout Titien, Véronèse, Giorgione, Palma le Vieux), aujourd'hui dans le patrimoine du M.B.T.

⁵⁶ H/t, 66 × 50, n.s., n.d., M.B.T., inv. 520.

⁵⁷ H/t, 45 × 35, n.s., n.d., M.B.T., inv. 154.

⁵⁸ H/t, signé à droite, en bas, daté 1874, M.B.T., inv. 106.

⁵⁹ H/t, n.s., n.d., M.B.T., inv. 522.

⁶⁰ Cf. BERKESZI, *Művészek*, p. 84–89. Parmi les ouvrages de la collection du M.B.T. nous citons les plus réussis : *Autoportrait*, h/t, 55 × 43, n.s., n.d., inv. 519; *Portrait d'une vieille femme*, h/t,

75 × 60, n.s., n.d., inv. 672; *Nature morte*, h/t, 55 × 74, signé à droite, en bas, daté 1875, inv. 461.

⁶¹ BERKESZI, *Művészek*, p. 76–80. Parmi les ouvrages de Vizkelety Béla conservés au M.B.T., nous mentionnons : *Autoportrait*, *Portrait de jeune fille* et une aquarelle de 1856, représentant *Sigismond Ormos* (*ibidem*, p. 73–76).

⁶² Des ouvrages de Vizkelety Imre du M.B.T. nous remarquons un *Paysage au bord d'un lac* et un *Portrait du général Miklós Zrínyi*.

⁶³ *Ibidem*, p. 89–90. Le M.B.T. en possède peu d'ouvrages : *Jeune femme avec fleurs*, *Vieille femme cousant* et *Scène de bal*.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 70–71. Parmi les ouvrages du M.B.T., nous remarquons : *Portrait d'homme*, huile sur panneau de bois, 26 × 25, n.s., n.d., inv. 145; *Portrait de jeune homme à favoris*, h/t, 54 × 46, n.s., n.d., inv. 152; *Femme assise dans un fauteuil*, aquarelle sur papier, 14 × 21, n.s., n.d., inv. 510.

⁶⁵ Cf. I. FRUNZETTI, *op. cit.*, p. 12, 141. Le M.B.T. conserve peu d'ouvrages de ce peintre; nous en mentionnons : *Épisode de la guerre austro-italienne de 1848* et *Épisode de la guerre de 30 ans*.

⁶⁶ Cf. BERKESZI, *Művészek*, p. 81–83; voir aussi LYKA KÁROLY, *Nemzeti romantika. Magyar művészet, 1850–1867*, Budapest, 1942, p. 17. Parmi les ouvrages du M.B.T. nous signalons : *La Solennité de la consécration de l'étendard de la garde civile de la ville de Timișoara* en 1840, h/t, 95 × 86, n.s., n.d., inv. 769; *Sainte Madeleine*, h/t, 55 × 45, n.s., n.d., inv. 465; *Nature morte*, h/t, 36 × 47, n.s., n.d., inv. 1309.

⁶⁷ Voici le titre des deux gravures : *Le Songe d'un jeune matelot*, 27 × 16, signée à droite, en bas, datée 1826; *Le Petit musicien mendiant*, 27 × 18, signée à droite, en bas, datée 1899.

⁶⁸ La plupart des œuvres du M.B.T. sont des portraits. Nous mentionnons ici : *Portrait de femme*, aquarelle sur carton, 15 × 15, n.s., n.d., inv. 49; *Le Portrait de l'archiprêtre Iosif Lonovici*, h/t, n.s., n.d., inv. 353; *Paysage à la confluence du Danube et du Sava*, aquarelle sur papier, 50 × 35, signée à droite, en bas, datée 1845; *Le Port de Buccari*, aquarelle sur papier, 50 × 35, signée à droite, en bas, datée 1854. Nous remarquons également deux portraits se trouvant au M.B.S. : *Le Portrait de Franz Wallinger*, h/t, signé à droite, en bas, daté 1850, inv. 1411; *Le Portrait du « lautar » Drotleff*, h/t, signé à gauche, en bas, 1852, inv. 2170. Pour des données concernant Fiala, voir aussi BERKESZI, *Művészek*, p. 68–70, et K. LYKA, *op. cit.*, p. 43.

⁶⁹ *Biserica și școală. Foaie bisericească, școlastică și economică*, 17 martie 1878, p. 79 (apud IRMA FERENCZ, *op. cit.*, p. 56).

⁷⁰ BERKESZI, *Művészek*, p. 15–16. Nous indiquons, plus loin, la liste des professeurs de dessin qui ont fonctionné dans cette école; Kimstetten (1786–1796), Josef Fíno (1796–1813), Johann Schütz (1813–1825), Josef Kramer (1825–1826), Franz Schabatka (1826–1829), de nouveau Josef Kramer (1829–1841) et Dunayszky Henrik (1842–1870).

⁷¹ Parmi ces amateurs très actifs nous citons Joseph Koppold (1799, Timișoara–1871), prêtre et auteur de portraits, de scènes de genre et de peinture ecclésiastiques (BERKESZI, *Művészek*, p. 50), Josef Grausam (1824, Vrsac–1875, Timișoara), prêtre lui aussi et avec des préoccupations similaires (*ibidem*, p. 80), ainsi que l'avocat Prepelitzay Sámuel (1794, Pest–1859, Arad), bon dessinateur et collaborateur actif à plusieurs revues magyares (cf. *Művészet Magyarországon*, 1780–

1830, Katalógus, Budapest, 1980, p. 232 et cat. n° 256).

⁷² Cf. OSKAR VON KRÜCKEN et IMRE PARLAGI, *Das geistige Ungarn*, 1^{er} vol., Wien-Leipzig, 1918, p. 148; voir également BERKESZI, *Művészek*, p. 56–61. Au sujet de Brocky il y a, certes, aussi une vaste littérature monographique, dont nous citons : NORMAN, WILKINSON, *Sketch of the Life of Charles Brocky, the Artist*, London, 1870; Szentkláray Jenő, *Brocky Károly festőművész élete és művei*, Budapest, 1910. Parmi les quelques ouvrages du M.B.T. nous signalons : deux *Portraits de femme*, (h/t, 42 × 32 et 63 × 50, inv. 151, respectivement 2242) et un *Bouquet de fleurs* (h/t, 60 × 46, inv. 150).

⁷³ Cf. BERKESZI, *Művészek*, p. 91–91; voir aussi ROBERT REITER, *Deutsche Kunst im Banat, in Klingsor*, XVI, 1939, n° 1, p. 289. Le M.B.T. possède quelques très bons ouvrages de cet artiste, en premier lieu *Discussion entre moines*, h/t, 82 × 112, inv. 125. D'autres ouvrages méritant à être signalés sont *Tête d'homme*, h/t, 30 × 25, signé à droite, en haut, daté 1872, inv. 1206; *Visite au couvent*, huile sur contreplaqué, 53 × 63, inv. 1341; *Autoportrait*, h/t, 61 × 50, signé à gauche, en bas, daté 1903.

⁷⁴ Cf. KRÜCKEN et PARLAGI, *op. cit.*, I, p. 616.

⁷⁵ *Ibidem*, I, p. 26.

⁷⁶ Cf. KAZINCZY FERENC, *Erdélyi levelek*, 1^{er} vol., Cluj, 1914, p. 76.

⁷⁷ *Ibidem*, II, p. 30.

⁷⁸ *Ibidem*, I, p. 76.

⁷⁹ Probablement, de Transylvanie lui aussi, il lithographie en 1813 une composition avec les portraits du gouvernement transylvain. Propriétaire d'une modeste revue hebdomadaire (*Kiskövet*) il dessine personnellement les lithographies nécessaires à la publication, dans l'annexe de laquelle ont paru les portraits des princes et des gouverneurs de la Transylvanie et, entre 1846 et 1847, des lithographies ayant pour sujet la bataille de Cimpul Pîinii (1479) (Cf. BIELZ, *Graphik*, p. 18; *Műv. lex.*, III, p. 141; FERENCZI ZOLTÁN, *A Kollósvári nyomdászat története*, Cluj, 1896, p. 118).

⁸⁰ À la fin du XVIII^e siècle nous le trouvons à Alba Iulia, où il a gravé une image de la bibliothèque Batthyaneum (1797) et une feuille de titre pour l'ouvrage de A. MÁRTONFI, *Initia astronomica speculae Batthyaniense in Transilvania*, Alba Iulia, 1789. En 1799 il grava une vue panoramique de Cluj et plusieurs illustrations pour le livre de JOACHIM BEDEUS VON SCHARBERG, *Gründliche Anleitung zur wohlfeilen Baukunst*, Sibiu, 1804. Il semble qu'il a aussi exécuté des gravures pour la Galerie Lichtenstein de Vienne (cf. Bielz, *Graphik*, p. 15).

⁸¹ BIELZ, *Graphik*, p. 15.

⁸² F. KAZINCZY, *op. cit.*, I, p. 77.

⁸³ Parmi les ouvrages de S. Nagy nous mentionnons ici : 31 illustrations pour la traduction en hongrois (Cluj, 1820) du fameux ouvrage de l'historien français J. J. BARTHELEMY, *Voyage de jeune Anacharsis en Grèce*, les portraits du comte Bethlen, de l'évêque Bathlyáni et du comte Teleki József. Très connues sont aussi une vue « à vol d'oiseau » de la ville de Tg. Mureș – gravée en 1827, d'après un dessin de Mikolai István – et une vue de Cluj de la collection du M.B.S. (cf. KRÜCKEN et PARLAGI, *op. cit.*, II, p. 304; BIELZ, *Graphik*, p. 15; BIRÓ JÓZSEF, *Erdély művészete*, Budapest, s.a., p. 157–158).

⁸⁴ Cf. LYKA KÁROLY, *Magyar művészet. 1800–1850. A táblabíróvillág művészete*, Budapest, 1939, p. 287.

- ⁸⁵ *Ibidem*, p. 279.
- ⁸⁶ *Ibidem*; cf. BIRÓ J., *op. cit.*, p. 157.
- ⁸⁷ Cf. JULIUS BIELZ, *Contribuții la istoricul vechii legăturii de cărți din Transilvania*, Sibiu, 1956, p. 23.
- ⁸⁸ Cf. J. BIELZ, *Graphik*, p. 18.
- ⁸⁹ Cf. GERSZI TERÉZ, *A magyar körrajzolás története a XIX században*, Budapest, 1960, p. 156.
- ⁹⁰ Cf. BIELZ, *Graphik*, p. 18. Au sujet de l'activité des deux ateliers de Cluj, voir aussi FERENCZI Z., *op. cit.*, p. 106–107.
- ⁹¹ Cf. BIRÓ J., *op. cit.*, p. 156–157.
- ⁹² Cf. LYKA K., *op. cit.*, p. 16, 183, 283.
- ⁹³ Cf. BIRÓ J., *op. cit.*, p. 158 (Jacopo Marastoni : né à Venise en 1804, mort à Pest le 2 juillet 1860 (cf. *Műv. lex.*, III, p. 331). Sur l'activité en Transylvanie de F. Jaschke (1775–1842), voir RÓZSA GYÖRGY, *Adatok Franz Jaschke tájképfestői működéséhez*, in *Művészet és felvilágosodás*, Budapest, 1978, p. 443–464.
- ⁹⁴ Cf. G. MINDRESCU, *Trei picturi de Venceslav Melka*, in *Sesiunea de comunicări științifice a muzeelor de artă*, Bucurest. 1968, p. 438–446; voir aussi OCTAVIAN BEU, *România în arta picturii Venceslav Melka*, Sibiu, 1944.
- ⁹⁵ Nous remarquons, parmi les ouvrages se trouvant en ce musée : *Paysage avec un chasseur*, h/t, 136×166, signé à droite, en bas, daté 1881, inv. MA 1289; *L'Église de Densuş*, h/t, signé à gauche, en bas, n.d., inv. M. 102; *Foire*, h/p, 47,9×80, signé à gauche, en bas, n.d., inv. MA 103; *Le Porcher*, h/t, 25×35, signé à gauche, en bas, n.d., inv. MA 112; *Le Portrait de Károly Szabó*, h/t, 79×60, signé à gauche, en bas, daté 1892, inv. MAD 13.
- ⁹⁶ Né le 11 octobre 1812 à Jimbolia, mort après 1868. On connaît assez peu de choses sur ce peintre. En 1838 il se trouvait à Paris et en 1841 à Pest, où son tableau *Peintre à la mode* est favorablement accueilli par le public. En 1842 il s'établit à Cluj pour un bref intervalle et en 1843 il part pour Bucarest (cf. LYKA K., *op. cit.*, p. 51, 52, 263, 290; voir aussi POP E., *O familie românească din veacul al XIX-lea (Pictorul Aloisio Ioan Hora)*, Cluj, 1923. Le M.A.C.N. possède un ouvrage de Hora, *Paysage avec animaux* h/t, 63,7×99,1, n.s., n.d., inv. MA 3993, exécuté dans une technique avancée, les éléments de dessin et de dosage chromatique reflétant les résultats d'une période d'études de spécialité déroulée à Vienne sous la direction de F. Amerling (cf. *Műv. lex.*, II, p. 418).
- ⁹⁷ Né à Turda en 1832, mort à Cluj le 3 août 1918. Il étudia à l'Académie de Vienne, puis, de retour au pays, il s'établit à Cluj comme professeur de dessin. Il peint surtout des portraits et des scènes de genre (cf. *Műv. lex.*, II, p. 710). Les portraits qui se trouvent au M.A.C.N. sont d'une médiocrité routinière que l'artiste semble avoir rarement dépassée : *Le Portrait de l'épouse de Al. Comănescu*, h/t, 77,6×62, signé à gauche, en bas, daté <1880, inv. MAD 236; *Le Portrait de Zsigmond Szentmihály*, h/t, 88,5×65, signé à gauche, en bas, n.d., inv. MA 4856.
- ⁹⁸ Né à Cluj en 1762, mort à Tg. Mureș en 1830. Après des études faites à Vienne il revient dans sa ville natale, se dédiant tout particulièrement au portrait. À Tg. Mureș il peint aussi une série d'ouvrages à sujet religieux et un retable pour l'église romaine-catholique (cf. *Műv. lex.*, I, p. 258). Au M.A.C.N. il y a deux ouvrages de lui : *Le Portrait du juriste Makfalvi Dósa Gergely*, h/t, 24,3×17.

n.s., n.d., inv. MA 4816 et *Le Portrait du linguiste Zăgoni Aranka György*, h/t, 71×51,5, n.s., n.d., inv. MAD 70. Une variante de ce dernier portrait, en un meilleur état de conservation, se trouve à la Bibliothèque Teleki de Tg. Mureș.

⁹⁹ Né à Szegedin, en 1834, mort à Budapest, en 1922. Il étudie à Vienne, s'établit ensuite à Cluj et peint surtout des portraits et différents types populaires (cf. LYKA K., *Nemzeti romantika...*, p. 43); *Műv. lex.*, IV, 647). Au M.A.C.N. il y a deux ouvrages de bonne qualité de cet artiste, à savoir *Le Portrait de Marie Mikó* (inv. MAD 147) et *Le Portrait de Ádám Mikó* (inv. MAD 153). En 1859 il collabore avec le peintre transylvain Sikó Miklós à la réalisation de quelques portraits (cf. LIVIA DRĂGOI, *Miklós Sikó, portretist din Transilvania (sec. XIX)*, in *Acta Musei Napocensis*, XV, 1978, p. 481–485). L'un de ces portraits, résultat de cette collaboration, se trouve au M.A.C.N. : *Le Portrait de Kazinczy Ferencz*, h/t, 114×92, signé à droite, en bas : « Vastag és Sikó », daté <1859, inv. MA 4866.

¹⁰⁰ Né à Cluj, le 4 octobre 1866, mort à Budapest, le 5 novembre 1919. Il étudie à Munich, puis s'établit à Budapest. Il peint de préférence des tableaux à sujets animaliers (cf. *Műv. lex.*, IV, p. 647).

¹⁰¹ Né à Cluj, le 18 septembre 1868, mort à Budapest en 1946. Il étudie la sculpture à Munich. Il se spécialise d'abord en sculpture animalière, ensuite en sculpture mémoriale et décorative. Il contribue à la décoration de la « Basilique » de Budapest. Auteur d'un monument de Bethlen Gábor, se trouvant actuellement englobé au monument du « Millénaire » de Budapest (cf. *ibidem*, p. 647).

¹⁰² Cf. KRÜCKEN et PARLAGI, *op. cit.*, p. 189.

¹⁰³ La plupart des données concernant Szabó J., quand il n'y a pas d'autre spécification, proviennent de l'ouvrage de ARVAY ÁRPÁD, *Pilda precursorilor — contribuții ale unor artiști din secolul trecut la întărirea legăturilor româno-maghiare*, Bucurest, 1975, p. 23–26.

¹⁰⁴ Il paraît qu'il a passé aussi par Brașov (cf. BIRÓ, *op. cit.*, qui indique l'existence d'une lithographie signée « Lith. Szabó in Hermannstadt, 1825 » et représentant le portrait d'un général autrichien).

¹⁰⁵ Cf. M. KISS PÁL, *Magyar festők Bukarestben a XIX században*, in *Művészettörténeti Ertesítő*, 1952, p. 88.

¹⁰⁶ En cette dernière période de sa vie, il exécute l'un des meilleurs ouvrages, *Le Portrait de Bolyai Farkas*, crayon et craie blanche sur papier, 30×25,5.

¹⁰⁷ Sauf d'autres indications, toutes les données biographiques sont tirées de l'étude de LIVIA DRĂGOI, *Lucrări ale Ferenc Simó (1808–1869)*, in *colecția clujene*, in *Revista muzeelor și monumentelor*, XIV, 1977, n° 1, p. 65–69.

¹⁰⁸ À la Bibliothèque Centrale Universitaire de Cluj-Napoca se trouvent plusieurs études en crayon sur papier, exécutées par Simó dans la période de ses études, à Vienne (cf. LIVIA DRĂGOI, *op. cit.*, p. 69).

¹⁰⁹ Après s'être établi à Pest, en 1820, Gábor Döbrentey (1786–1851) devient l'un des principaux promoteurs de la vie culturelle de cette ville, étant l'un des fondateurs de l'Académie Magyare et le premier directeur du Théâtre National.

¹¹⁰ Cf. BIRÓ BÉLA, *A kolozsvári normál rajzoda*, in *Erdélyi Helikon*, 1943, p. 293.

¹¹¹ Parmi les meilleurs ouvrages du M.A.C.N. nous mentionnons : *Le Portrait de Eszter Sombor*,

h/t, 66×53, signé à gauche, en bas, daté 1832, inv. MAD 32; *Le Portrait de Miklós Sombori*, h/t, 66×53, signé à droite, en bas, daté 1832, inv. MAD 33; *Le Portrait de Sándor Ujfalvi*, h/t, 63,5×49, n.s., n.d., inv. MAD 121; *Le Portrait de l'épouse de Sándor Ujfalvi*, h/t, 63,5×49, n.s., n.d., inv. MAD 117; *Le Portrait de Fülöp Elek*, h/t, 77×53, signé à gauche, au centre, daté 1832, MAD 20.

¹¹² Sauf d'autres indications bibliographiques, toutes les données biographiques proviennent de l'étude de LIVIA DRĂGOI, *Miklós Sikó* . . . ; pour les détails cf. aussi à ANAY ANAY, *op. cit.*, p. 61–64.

¹¹³ À la suggestion d'un ami, Sikó a rédigé, en 1866–1867, son autobiographie. Le document fut publié par KELEMEN LAJOS, *Bölni Sikó Miklós erdélyi festőművész ismeretlen önéletrajza*, in *Pástortűz*, n° 19, 25 sept. 1927, p. 439–441.

¹¹⁴ À cette occasion il fera aussi deux aquarelles très connues, dont l'une représente Smaranda Geanoglu et l'autre Zinca Bălcescu, la mère de Nicolae Bălcescu, épouses, toutes les deux, de dignitaires valaques (cf. LIVIA DRĂGOI, *op. cit.*, p. 482).

¹¹⁵ Cf. BIRÓ BÉLA, *Sikó Miklós. Élete és művészete, 1818–1900*, Cluj, 1944, p. 52.

¹¹⁶ Parmi les meilleurs ouvrages, dans la possession du M.A.C.N. nous citons : *Autoportrait*, h/t, 74,6×59,3, signé à droite, en bas, daté 1866, inv. MA 94; *Portrait de femme*, h/t, 59×48, signé à gauche, en bas, daté 1857, inv. MAD 11; *Le Portrait de Károly Barabás*, aquarelle sur carton, 26,2×21, signé à droite, en bas, daté 1853, inv. MA 1510; *Portrait de femme*, aquarelle sur papier, 22×18, signé à gauche en bas, daté <1>887, inv. MA 1600.

¹¹⁷ Une contribution très sérieuse à la biographie de Carol Popp de Szathmáry est celle de Ana Maria Covrig, dans son étude *Contribuții la deslușirea biografiei și la cunoașterea operei pictorului Carol Popp de Szathmáry*, in *S.C.I.A.*, seria artă plastică, t. 23, 1976, p. 89–101. Aussi est-ce la source de laquelle nous avons tiré la plupart des informations biographiques.

¹¹⁸ Sous le titre de *Panthéon magyar* furent éditées, vers 1837, par Josef Thewrewk de Ponor et lithographiées à l'Institut lithographique de Vienne, 50 planches représentant des portraits des députés de la Diète de Bratislava (cf. BIELZ, *Graphik*, p. 20).

¹¹⁹ Cf. *ibidem*; cf. aussi, idem, *Ein siebenbürgisches Pantheon des Malers Karl Szathmari-Pap*, <Sibiu>, 1947, p. 1.

¹²⁰ L'ouvrage est analysé dans le détail par ION MUȘLEA, *Un album ardelenesc al pictorului Szathmári*, in *Transilvania, Banatul, Crișana și Maramureșul 1918–1929*, Bucarest, 1929, p. 1185–1195. L'album, quasi complet, est en possession de la Bibliothèque Centrale Universitaire de Cluj-Napoca. Une série de planches de l'Album se trouve aussi au M.A.C.N., au M.B.S. et à l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

¹²¹ Cf. A. M. COVRIG, *op. cit.*, p. 91, note 13. Voir aussi la récente étude de Rozsa György, *Szathmári Pap Károly erdélyi látképei*, in *Művészettörténeti Értesítő*, XXVIII, 1979, n° 2, p. 100–101.

¹²² Cf. I. MUȘLEA, *op. cit.*, p. 1186.

¹²³ Né à Alba Iulia, le 3 juillet 1813, mort à Caïre, le 13 janv. 1890. Il étudia à Vienne et à Rome, puis il voyagea pendant longtemps en France, Italie et Égypte. Auteur de monuments de tradition classique, il travailla aussi des camées (cf. *Műv.*

lex., IV, p. 788; voir aussi GERSZI TERÉZ, *op. cit.*, p. 217).

¹²⁴ Né à Alba Iulia, le 5 mai 1814, mort à Munich, en 1837. Après des études à Vienne, il s'établit à Munich où il exécute, entre autres, le projet d'un monument de François 1^{er} (cf. *Műv. Lex.*, I, p. 142).

¹²⁵ Née à Cluj, le 3 janvier 1866, morte à Riederau, le 12 mai 1937. Elle étudia à Munich avec Fluggen, Kurz et Herterich et à Rome avec Courtois. Blanc et Girardot, puis séjourna successivement à Vienne, Munich et Riederau. À partir de 1888 elle exposa souvent en Hongrie, étant très recherchée comme portraitiste (cf. *Műv. lex.*, I, p. 231 et KRÜCKEN et PARLAGI, *op. cit.*, I, p. 114).

¹²⁶ Né à Nădlac, le 1^{er} janvier 1842, mort à Nádasladány, le 25 février 1902. Il étudia à Munich et à Paris, puis revint en Hongrie et se spécialisa comme peintre de scènes de la vie des Bohémiens (cf. *Műv. lex.*, IV, p. 628). Un ouvrage de lui se trouve au M.A.Tg.M. (*Enfant de Bohémiens*).

¹²⁷ Né à Brad, le 24 déc. 1857, mort à Vințu de Jos, le 4 mars 1912. Il suivit d'abord l'École d'arts et métiers de Budapest, puis étudia à Munich avec Piloty. En 1882 il part pour Paris, travaillant pendant quelque temps dans l'atelier de Mihály Munkácsy. Spécialisé surtout en scènes de genre et sujets militaires, il fait aussi des illustrations de livre (cf. *Műv. lex.*, III, p. 714). Un de ses ouvrages se trouve au M.A.Tg.M. (*La Récolte des pommes de terre*) et un autre au M.B.S. (*Halle dans une auberge de la Puszta*, h/t, 62×90, signé à droite, en bas, daté <18>89, inv. 878).

¹²⁸ Né à Tg. Mureș, en 1852, mort à Budapest, en 1933. Il fut d'abord l'élève de Miklos Barabás, puis étudia à Munich et à Paris. Dans la première partie de son activité il préférait les sujets de genre – satiriques –, plus tard il s'orienta vers une peinture empreinte d'atmosphère fantastique, de mystère, dans une mise en scène savante (cf. *Műv. lex.*, II, p. 541). Au M.A. de Tg. Mureș il y a cinq ouvrages de lui : *Paysage des monts Tatra, Bohémiennes, Pallida mors, Après l'orage, Cité incendiée*.

¹²⁹ Né à Cluj, le 29 janv. 1868, mort à Budapest, le 20 déc. 1935. Il étudia à Budapest et à Munich et se spécialisa surtout dans les sujets de genre. Il travailla aussi comme restaurateur de fresques aux cathédrales de Pécs et de Győr. Auteur, aussi, d'un ouvrage théorique sur la peinture : *A képnézés és képalkotás művészete* (L'Art de contempler les tableaux et de créer des images) (cf. *Műv. lex.*, IV, p. 666). Au M.A.Tg.M. on trouve seulement quelques études de têtes de la période munichoise.

¹³⁰ Né à Monor, le 31 juillet 1856, mort à Berlin, le 20 avril 1925. Il étudia d'abord à Munich et à Paris; plus tard, aux frais de l'évêque d'Esztergom, il part se spécialiser à Rome. Sa peinture historique ou à sujets religieux est en général complètement soumise aux canons académiques. Les paysages, exécutés pendant les vacances d'été, ont un caractère beaucoup plus vif et plus naturel (cf. *Műv. lex.*, III, p. 667). Au M.A.Tg.M. : *Femme au voile rouge*.

¹³¹ Né à Brașov, autour de l'an 1840. En 1859 nous le trouvons à Vienne, à l'Académie des Beaux-Arts, et en 1863 à Munich, où il poursuit ses études (cf. LYKA K., *Nemzeti romantika* . . . , p. 89, 116).

¹³² Né à Sighetu-Marmatiei, le 17 juin 1835, mort à Beregovo (Tchécoslovaquie) le 23 mars 1909. Il fut professeur de dessin à Buda et à Miskolc et peignit des portraits et des scènes de genre (cf. *Műv. lex.*, IV, p. 765).

¹³³ Né autour de 1870 à Ida-Mare, il suivit les cours de lycée à Braşov et ceux du séminaire théologique à Sibiu. Il fut l'élève de Angelo Jank et de Julius Diez à l'Académie de Munich, ville où il s'établit définitivement, tout en revenant parfois en Transylvanie, surtout pour exécuter des commandes de peinture religieuse (cf. CORIOLAN PETREANU, *L'Art roumain de Transylvanie*, Bucarest 1938, p. 53).

¹³⁴ Né le 7 décembre 1866 à Sighişoara. Il étudia à l'Académie des Arts de Berlin avec Anton von Werner. Fut professeur au « Kaiser Friedrich-Museum » de Poznan (cf. M. CSAKI, *Baron Bruken-thalisches Museum in Hermannstadt. Führer durch die Gemäldegalerie*, Sibiu, 1909, p. 386. Au M.B.S. il y a trois ouvrages de lui : *Paysan de Archita en costume de fête*, h/t, 59×48, n.s., n.d., inv. 1282 ; *Paysanne de Archita en costume de fête*, h/t, 59×49, signé au verso, n.d., inv. 1283 ; *La Sainte Famille*, h/t signé à droite, en bas, daté <18>91.

¹³⁵ Graveur et lithographe (Braşov, 1872—?). Il fut actif à Vienne (cf. JULIUS BIELZ, *Ausstellung Alt-Hermannstadt in graphischen Darstellungen*, Sibiu, 1957, p. 7).

¹³⁶ Cf. J. BIELZ, *Porträtkatalog der Siebenbürger Sachsen*, Hamburg, 1936, p. 97.

¹³⁷ Né en 1856, à Melk, près de Vienne, mort ?. Il étudia à l'Académie de Vienne, puis suivit un cours de maîtres d'école près de l'« Österreichisches Museum » de la même ville. À partir de 1886 il fut professeur de dessin au Gymnase évangélique de Bistriţa (cf. HEINRICH MÜLLER, *Die erste Hermannstädter Kunstausstellung, in Korrespondenzblatt des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde*, X, 1887, n° 10, p. 109).

¹³⁸ Le M.B.S. conserve un panorama de la ville de Bistriţa de 1800, du même graveur (BIELZ, *Graphik*, p. 13).

¹³⁹ Né en 1812, mort en 1848. Il fut collègue et ami de Ioan Costandea à l'Académie viennoise, puis professeur de dessin dans sa ville natale (cf. J. BIELZ, *op. cit.*, p. 97 et RODICA IRIMIE-FOTA, *Un artist transilvănean din secolul al XIX-lea, puţin cunoscut : Ioan Costandea*, in *Muzeul Bruken-thal. Studii şi comunicări*, 1978, p. 97).

¹⁴⁰ J. BIELZ, *op. cit.*, p. 97).

¹⁴¹ C'est un artiste multilatéral ; il dessina des cartes et peignit des décors de théâtre, il sculpta des iconostases et des candélabres pour différentes églises et exécuta, en 1841—1842, une commande de peinture pour l'église Solomon de Gherla (cf. LYKA K., *Magyar művészet* . . . , p. 287).

¹⁴² Né le 18 janv. 1826 à Feffernitz, en Carinthie supérieure. Il étudia aux Académies de Vienne et de Paris, et en 1857 nous le trouvons déjà en tant que professeur de dessin et de langue française au Gymnase évangélique de Sighişoara ; il s'occupe aussi de photographie. Mort le 18 mars 1906, à Sighişoara (cf. H. Müller, *op. cit.*, p. 109 et CSAKI M., *op. cit.*, p. 318). Il obtient les meilleurs résultats avec ses paysages citadins, ayant pour sujet la ville qui devint sa patrie d'adoption (par exemple l'ouvrage *Sighişoara*, au M.B.S., h/t, 58×86, signé à gauche, en bas, daté 1883, inv. 1062), étant moins inspiré dans le cas des portraits (par exemple *Le Portrait de Julius Missebacher, commerçant de Sighişoara*, toujours au M.B.S., inv. 1328).

¹⁴³ Née le 11 mars 1860, à Sighişoara. Elle fut d'abord l'élève de son père, dont elle hérita le talent et la sensibilité. Elle mourut le 9 août 1904, à Sighişoara. Le M.B.S. possède deux aquarelles

d'elle : *Hutte de bohémiens*, aquarelle sur papier, 30×43,7, signée à gauche, en bas, datée 1900, inv. 1061 ; *Vieille cour de Sibiu*, aquarelle sur papier, signée à gauche, en bas, datée 1897, inv. G XI/42.

¹⁴⁴ Cf. J. BIELZ, *Porträtkatalog* . . . , p. 97.

¹⁴⁵ Les données biographiques sur Mişu Popp proviennent de l'ouvrage de I. FRUNZETTI, *Mişu Popp*, Bucarest, 1956.

¹⁴⁶ De ses portraits nous citons les mieux réalisés sous le rapport de l'individualisation psychologique : *Le Portrait du père de l'artiste*, h/t, 66,4×53, n.s., n.d., M.B.S. ; *La Mère de l'artiste*, h/t, 51,5×41, n.s., n.d., M.B.S. ; *Anastasia Rudeanu*, h/t, 95×74, signé à gauche, en bas, daté 1870, M.A.R.S.R. ; *Voica Popea*, h/t, 94×70, n.s., daté au verso 1874, M.J.B.

¹⁴⁷ Nous mentionnons : *Alexandru Ioan Cuza*, h/t, 60×48, n.s., daté au verso 1881, M.A.R.S.R. ; *Mihail Kogălniceanu*, h/t, 52,5×39,5, n.s., n.d., M.A.R.S.R. ; *Alecu Russo*, h/t, 52×39,7, n.s., n.d., M.J.B. ; *V. Alecsandri*, h/t, 53×41,5, n.s., n.d., M.B.S. ; *Mihai Viteazul*, h/t, 100×74,8, signé sur la garde de l'épée, daté 1881, M.J.B.

¹⁴⁸ Nous signalons, parmi les paysages : *Paysage rocheux, avec la maison de l'artiste à Braşov*, h/t, 38×45,5, n.s., n.d., M.J.B., *Paysage de forêt*, h/t, signé à droite, en bas, daté 1871, M.A.R.S.R. ; *Paysage romantique avec ruines et lac*, h/t, 21×28,8, n.s., n.d., M.J.B. ; nous signalons, également, deux compositions mythologiques au M.B.S. : *Orphée aux Enfers*, h/t, 70,4×100, n.s., n.d. ; *La Mort de Cléopâtre*, h/t, 37×46, n.s., n.d.

¹⁴⁹ BIELZ, *Graphik*, p. 22.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 23.

¹⁵¹ *Ibidem*.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ Cf. *idem*, *Porträtkatalog* . . . , p. 97.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ Né à Pfeedingen, près de Stuttgart, Samuel Hierter s'établit en 1846 à Sibiu et peu de temps après nous le trouvons installé comme peintre et photographe à Braşov, où il habitera jusqu'à sa mort (1880). En dehors des portraits il peint aussi des scènes de genre, mythologiques ou des natures mortes (cf. H. MÜLLER, *op. cit.*, p. 107 ; J. BIELZ, *Porträtkatalog* . . . , p. 97).

¹⁵⁶ Cf. *Ghidul secţiei de artă*, Musée régional de Braşov (Braşov), s.a., p. 35. De ses ouvrages, nous signalons : *Le Portrait de Peter Lange von Bungenhain*, h/t, signé à droite, en bas, daté 1896, M.B.S., inv. 1491 ; *Portrait de jeune fille*, h/t, 40,3×30,4, signé à droite, en bas, n.d., M.J.B., inv. 280 ; *Paysage de Braşov*, h/t, M.B.S., inv. 1400 ; *Intérieur de cuisine italienne*, h/t, M.B.S., inv. 2675.

¹⁵⁷ Cf. M. CSAKI, *op. cit.*, p. 51, et H. MÜLLER, *op. cit.*, p. 109. Parmi les plus intéressants ouvrages de ce dernier il y a, au premier chef, les quatre *Paysages de Tara Birsei*, peints en 1895 et se trouvant actuellement au M.J.B. (inv. 229—231) ; *Moulin à vent dans la forêt*, huile sur panneau en bois, 20×30, signé au verso et daté <18>87, M.B.S., inv. 150 ; *Portrait d'homme*, h/t, signé à gauche, en bas, daté <1>886, M.J.B.

¹⁵⁸ Cf. SANDA MARIA BUTA, *Date despre activitatea pictoriiei Elena Mureşianu*, Braşov, s.a. (manuscrit). Au M.J.B. il y a les suivants ouvrages de l'artiste : *Le Portrait de Ioan Nica Nichifor*, h/t, 60×45, signé à gauche, en bas, n.d. ; *Le Portrait de A. Mureşianu*, h/t, 50×45 ; *Portrait de fillette*, h/t, 50×45, signé à gauche, en bas, n.d. ; *Portrait de garçon*, h/t, signé à droite, en bas, n.d. ; *Nature morte*, h/t, 59×58, signé à droite, en bas, n.d.

¹⁵⁹ Cf. *Ghidul secției de artă...*, p. 32. En dehors des trois autoportraits à l'huile sur toile, on connaît encore de la création de Tamás un grand nombre de dessins, gravures et lithographies (se trouvant au M.J.B. mais surtout au M.B.S.), ainsi qu'un autoportrait — buste en plâtre — au M.J.B., inv. 94).

¹⁶⁰ Cf. H. MÜLLER, *op. cit.*, p. 111.

¹⁶¹ La redécouverte de ce sculpteur est due à un article signé par JOE GHERMAN et BARBU BREZIANU, *Un sculptor ardelean necunoscut : Traian Mureșianu*, in *S.C.I.A.*, IV, 1957, n° 3 — 4, p. 338 — 342.

¹⁶² Cf. *Műv. lex.*, I, p. 560, ; voir aussi Kiss PÁL, *A kézművelődési ház képtárának magyar értékei*, Tg. Mureș, s.a., p. 24. Parmi les meilleurs ouvrages se trouvant au M.A.Tg.M. nous mentionnons : *Tête de femme* (h/t), *Mer orageuse* (h/t), *Mère avec ses enfants* (h/t), *Portrait d'homme* (dessin au crayon) et *Tête d'Oriental* (dessin au crayon).

¹⁶³ Né à Oradea, le 28 décembre 1839, mort à Munich, en 1905. Il semble avoir reçu les premières notions de dessin du peintre Anton Haan, de passage à Oradea. En 1862 il quitte la ville natale pour Debrecen et ensuite pour Vienne. La même année nous le retrouvons au Banat, où il organise à Arad la première école systématique de peinture et de dessin. En 1867 il est de nouveau à Pest, où il réussit à obtenir une bourse pour l'Académie de Munich. Dans la capitale de la Bavière il connaît un succès inespéré, ce qui aura pour suite une manière de plus en plus commerciale du peintre (cf. *Műv. lex.*, I, p. 292 ; LYKA K., *Nemzeti romantika*, p. 40, 118, 187). Au Musée de Țara Crișurilor de Oradea il y a deux paysages de lui :

le *Paysage des monts du Tyrol*, h/t, 68 × 106, signé à gauche, en bas, n.d., inv. 130 ; le *Paysage de la Haute Bavière*, h/t, 68 × 106, signé à gauche, en bas, inv. 112. À l'église St. Ladislas de Oradea il y a deux panneaux peints par Böhm, représentant les saints Boniface et Jean Népomucène.

¹⁶⁴ Né à Oradea en 1820, mort à Oradea en 1880. Il étudia à Vienne et à Munich puis, de retour au pays, il fut professeur de dessin à Oradea. Avec son appareil photographique il parcourut la plus grande partie de la Transylvanie (cf. *Műv. lex.*, III, p. 309 ; voir aussi LYKA K., *op. cit.*, p. 42). Au Musée de Țara Crișurilor de Oradea il y a un *Portrait de la reine Elisabeth*, h/t, 95 × 75,9, signé à droite, en bas, daté 1879, inv. P 103. Dans la collection Ana-Alexandrina Crăciun de Bucarest il y a également un portrait d'apparat d'excellente qualité (h/t, 202 × 120, signé à droite, en bas, daté 1875), représentant une jeune femme tenant à la main un éventail décoré d'une bande avec les couleurs du drapeau roumain, fait significatif qui mériterait une recherche plus attentive sur les circonstances historiques qui présidèrent à sa réalisation, sur lequel nous reviendrons.

¹⁶⁵ Toutes les informations concernant ce peintre proviennent de l'étude de LIVIA DRĂGOR, *Mihai Șerban, pictor transilvănean din sec. al XIX-lea*, in *Acta Musei Porolissensis*, Zalău, 1977, p. 445 — 450. L'auteur a découvert des ouvrages de ce peintre dans les églises de Livada, Silvăși, Hășdate et Mîntiul Gherlei, toutes ces localités dans le département de Cluj. Au Musée de Țara Crișurilor il y a une copie exécutée d'après C. Lecca, représentant un sujet historique, *L'Entrée de Mihai Viteazul à Alba Iulia*, h/t, 47,5 × 62, signé à droite, en bas, daté 1871, inv. P 107.

Peu nombreuses (il s'agit des édifices conservés), les anciennes demeures bourgeoises de Bucarest sont familières aux spécialistes, étant actuellement connues, classées et chronologiquement situées entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle¹. Si nous y revenons c'est pour nous occuper d'un seul des éléments architecturaux qui en déterminaient le caractère : l'*arcade*². Son étude, même fragmentaire, peut définir quelques-unes des étapes de formation de modes artisanales répandues, lors des premières années du XIX^e siècle, dépassant les limites de la capitale, en d'autres localités de Valachie, urbaines ou rurales (fig. 1).

L'*arcade* acquiert, dans l'architecture de l'ancienne habitation urbaine, tout comme dans l'architecture paysanne, un rôle à la fois de construction et ornemental. Bâtie en bois, torchis ou palançon, elle compose, par multiplication, la délimitation des espaces à moitié fermés de la « *prispa* » (= terrasse en terre battue des maisons paysannes) ou du « *pridvor* » (= galerie extérieure formant balcon ou terrasse). Au point de vue formel, elle développe une typologie diverse où peuvent être reconnus aussi bien des motifs tributaires à l'architecture urbaine que les contributions des artisans de souche paysanne.

Dans ce qui suit nous nous occuperons d'une seule variante d'*arcade*, utilisant des arcs de la catégorie recticurviligne³, apparentés de près à l'*accolade*, bien que présentant une inversion des éléments de celle-ci, raison pour laquelle nous les avons réunies, d'une manière conventionnelle, sous la dénomination d'« *accolade modifiée* ». Ainsi, si dans le cas de l'*accolade* les contre-courbes intersectées occupent la position médiane, l'« *accolade modifiée* » présente dans le segment central, surélevé, la courbe semi-circulaire alors qu'aux contre-courbes sont réservées les parties latérales, inférieures, symétriques. Si la succession des *accolades* donne naissance à une cadence plutôt saccadée, de l'enchaînement de l'« *accolade modifiée* » naît un mouvement synusoidal modéré. On peut la reconnaître, par exemple, à la maison, assez connue, du 33, rue Șerban Vodă (fig. 2).

MAISONS BOURGEOISES DE BUCAREST ET L'ARCHITECTURE DE LOISIR AU SEUIL DU XIX^e SIÈCLE. QUELQUES HYPOTHÈSES CONCERNANT DES SOURCES FORMELLES*

Mihai Ispir

De même, au 21, rue Popa Rusu (fig. 3), où les chapiteaux ont été simplifiés, réduits à leur schéma, et leur arcs se sont modifiés à leur tour en perdant la césure médiane et en interrompant la contre-courbe au niveau du pilier. Enfin, le 176, rue Traian (fig. 4), exemple choisi parmi d'autres possibles, marque l'accentuation du processus de transition vers l'architecture populaire : il ne garde que le souvenir du dessin général de l'« *accolade modifiée* », que la fantaisie décorative du maître maçon a cependant réussi à contredire, en s'opposant à la structure géométrique.

Apparemment, la forme décrite, complémentaire à l'*accolade*, serait plus apte pour une fonction tenant de la construction et dont l'*accolade* proprement dite, en tant qu'élément de plastique architecturale par excellence, en est dépourvue en général. Jurgis Baltrušaitis remarquait justement que, tout en étant « au point de vue technique une transposition en pierre de la charpente, l'*accolade* s'est rarement <...> prêtée en réalité à un montage proprement dit », figurant surtout dans le décor sculpté, incisé, ajouré, etc.⁴.

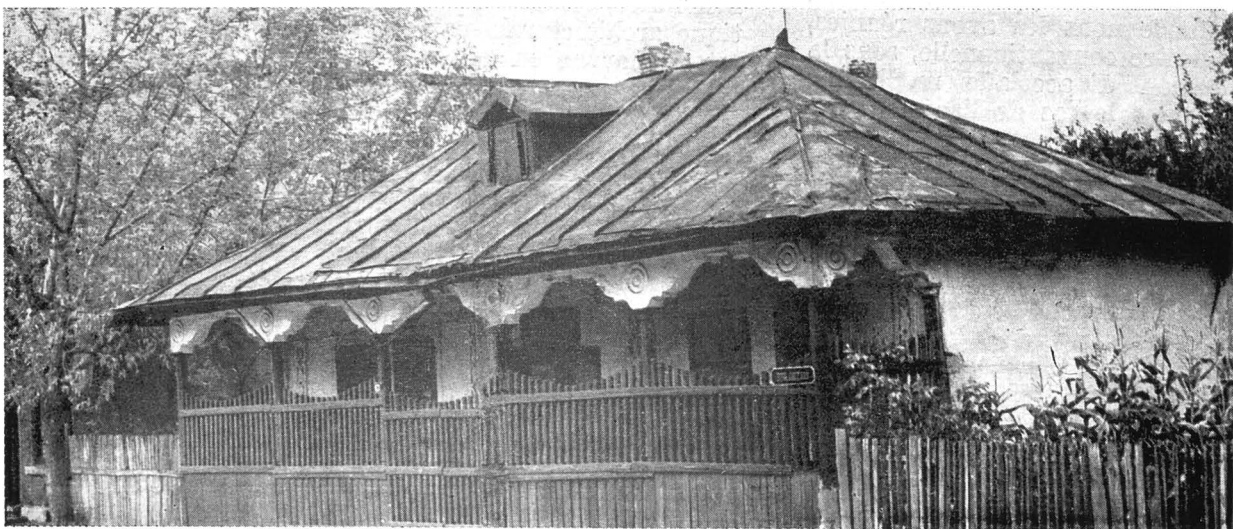
Néanmoins, vue de plus près, l'« *accolade modifiée* » se révèle, elle aussi, comme un simple produit de l'invention ornementale : le pilier d'appui, prolongé au-delà au chapiteau jusqu'à la poutre (fig. 5), permet la réalisation de la masse de l'arc, sans rôle de soutien,



a



b



c

par remplissage — d'habitude avec du mortier —, dans un coffrage de lattes aux marges découpées selon la forme de la courbe et de la contre-courbe; coffrage qui est de règle recouvert d'une couche de crépi et parfois même avec une décoration en stuc.

Les effets d'une technique sans doute similaire pouvaient être remarqués aussi dans l'original monument érigé par Grigore II Ghica en 1751, sous la préfecture de Sandu Buceșănescu⁵: le « *foișor* » (= pavillon) avec fontaine près de l'ex-monastère Pantelimon de Bucarest. Le petit édicule ouvert vers l'extérieur, individualisé par la présence de la succession des arcades, constitue l'un des rares témoignages de ce que, avec un terme moderne, on pourrait désigner comme l'architecture *de loisir* du XVIII^e siècle.

La notion de « loisir » ne saurait être appliquée au XVIII^e siècle qu'avec beaucoup de précaution; mais si à l'époque le temps libre avait une autre signification que de nos jours, le luxe du loisir, loin d'être absent, prenait des formes de plus en plus mobiles et mosaïquées, depuis le simple amusement aux jeux et compétitions, depuis la contemplation de la nature aux loiseuses lectures. On avait pris également l'habitude de passer les heures libres loin de la ville: la villégiature. « À cause

Fig. 1. — Maisons de Bucarest (a, b, c) et Chiojd (d), cette dernière se trouvant au Musée de Golești (coll. arch. Elena Lăzărescu (a, b, c) et arch. Constantin Joja (d).

des grandes chaleurs qui s'abattaient sur Bucarest durant l'été, nous dit Ionescu-Gion, la Cour Princièrè était souvent désertée en juillet et août. Les princes se répandaient avec toute leur suite aux propriétés qu'ils possédaient dans la proximité des montagnes ou quittaient Bucarest pour un endroit plus frais »⁶. Les informations au sujet d'abandons temporaires des résidences citadines se multiplient à l'approche du XIX^e siècle et peuvent argumenter, toutes ensemble, la définition de programmes architecturaux spécifiques, tenant aussi de « l'individualisation du bénéficiaire et de l'artiste », processus qui s'affirme en Valachie, dans la sphère de l'architecture résidentielle, dès la fin du XVII^e siècle et le début du suivant⁷.

Quant aux témoignages des voyageurs étrangers, ceux-ci contiennent plus d'une fois des références assez contradictoires. Autour de 1828, le secrétaire de Caragea, François Recordon, affirmait n'avoir vu qu'une ou deux « maisons de loisir » pareilles à celles des autres régions d'Europe et attribuait cette « particularité » à la structure urbaine de Bucarest, comparable à un vaste jardin parsemé de parterres de fleurs, de vignobles et même de serres à plantes rares, apportées par les boyards « amateurs de sciences naturelles »⁸. Un autre étranger de passage en ces lieux, le fils de l'internonce autrichien à Constantinople, L. de Stur-

mer consignait avec finesse : « La vie des boyards est mise en mouvement dans les villes, par l'esprit de cérémonie (de filiation byzantine, dirions-nous aujourd'hui, *n.n.*) ; l'intimité en est banie quand ils sont entre eux, elle est quasiment interdite à l'égard des étrangers ; mais dans leurs maisons de campagne on est reçu avec affabilité... »⁹. Les maisons de campagne existaient, par conséquent, ayant entre autres aussi la destination de répondre à un type spécial de relaxation qui nous restitue un aspect « psychohistorique » partant du symptôme isolé (sur lequel nous ne saurions, certes, pas insister ici) de la réaction vis-à-vis des contraintes de l'« esprit de cérémonie ». À proximité de ces habitations — « maisons pour la contemplation de la nature », ainsi que les appelaient les chroniqueurs, « maisons d'agrément », selon les voyageurs étrangers (Sulzer emploie le mot « Lusthaus »¹⁰) ou « maisons de divertissement » — il y avait, très souvent, un ou plusieurs *foşors* (dans le sens de *balnéaire*) érigés en des endroits ouverts sur de beaux panoramas.

Les *foşors* princiers sont mentionnés dans les documents, en Valachie, dès l'époque de Brâncoveanu, mais ils étaient, à coup sûr, plus anciens, car le prince (qui utilisaient 60 000 échan-
doles rien que pour recouvrir les *foşors* de ses vignobles de Piteşti) a dû remplacer un *foşor* en bois de la Cour Princièrè par un autre en pierre¹¹.

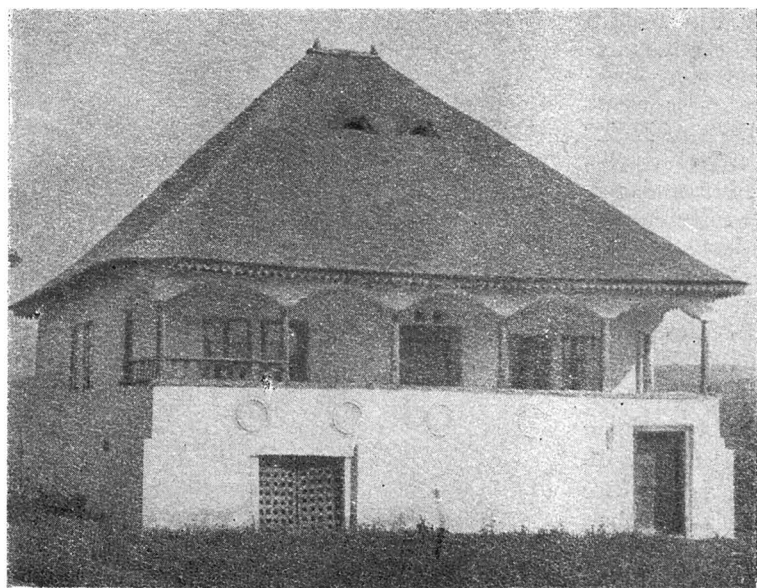


Fig. 1d

d

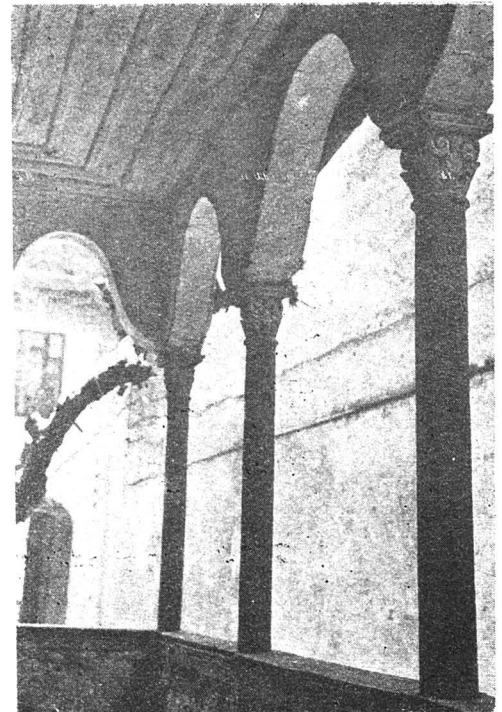
Fig. 2. — Maison de Bucarest. Ensemble (a) et détail de la *prispa* (b).



Nombreux sont, aux XVIII^e et XIX^e siècles, les *foișors* princiers consignés comme étant élevés par Nicolae Mavro-cordat, Grigore II Ghica, Nicolae Mavro-gheni (lequel en avait élevé trois) ou Alexandru Ipsilanti. Les *foișors* étaient destinés non seulement à la « contemplation » allant, par là, au-devant d'une sensibilité précoce pour la rêverie romantique (on a souvent cité, en ce sens, la « nature poétique »¹² de l'épouse d'Ipsilanti, Ecaterina) mais aussi aux longues causeries à la mode orientale inmanquablement accompagnées de cafés, de sorbets, au son d'une musique turque (« meterhanea »¹³), étant, parfois, appelés à remplir un certain rôle dans la vie publique¹⁴. La construction de ces *foișors* se transforme bientôt en une mode qui entraîne, surtout pendant la première partie du XIX^e siècle, non seulement les initiatives des boyards de haut rang, mais aussi celles des boyards de rang inférieur et même de catégories sociales appartenant à la bourgeoisie en train de se constituer, les grands commerçants, par exemple¹⁵; évidemment, la classe des petits bourgeois ne pouvait se soustraire, à son tour, à la contamination des effets de ce goût architectural relativement récent, en une période où les « jardins d'été » commençaient à être réservés aux fêtes estivales populaires qui allaient être évoquées un peu plus tard, par les vers de Mumuleanu (*Sti-*

huri bahicești...), eux-mêmes évoquant la manière d'un Anton Pann. N'oublions pas du reste que le même Mumuleanu opposait, dans un long poème moralisateur, *Începutul omului și starea orășenească*, « la quiétude et la paix », « cet air frais », propres aux sites ruraux, au « chaos » citadin, élogiant les vertus morales de la « simplicité » de la vie à la campagne, dans ce

b



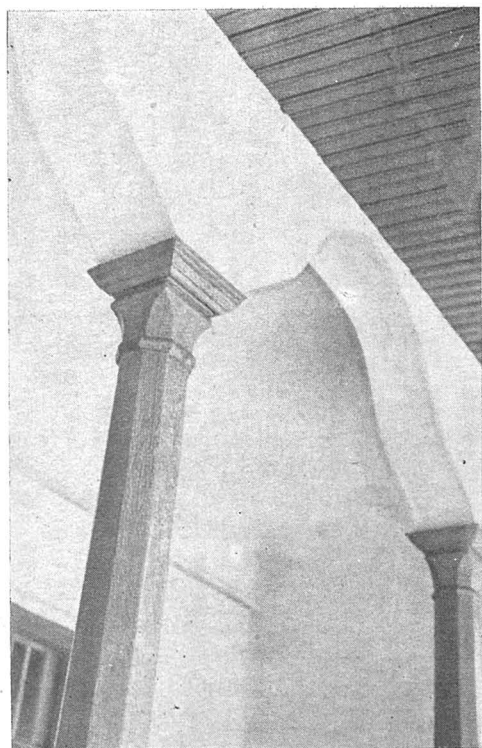
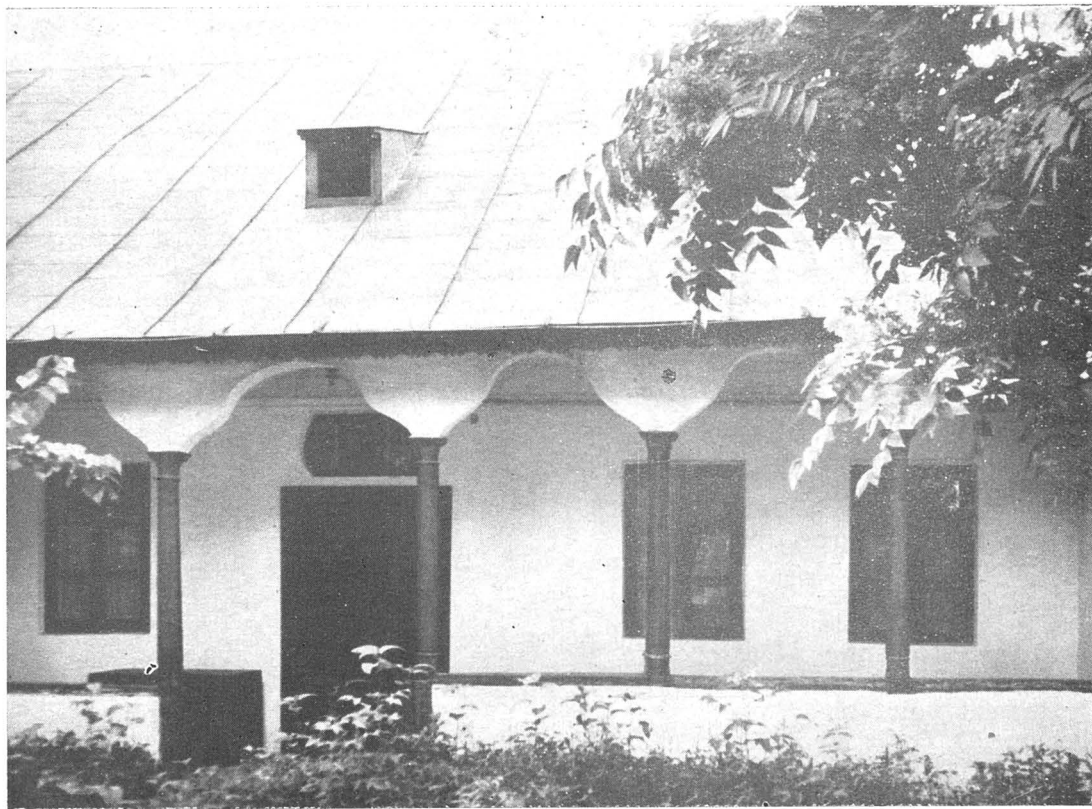


Fig. 3. — (a,^b) Maison de Bucarest. Détails de la *prispa*.

qu'on pourrait appeler une réplique autochtone, articulée avec une remarquable clarté, de la thèse du « retour à la nature »¹⁶.

Au sujet des traits architecturaux des *foişors*, les informations les plus précieuses sont contenues, dans les documents photographiques et dessinés qui nous restent de la gracieuse construction des environs du monastère de Pantelimon (fig. 6). Situé en dehors de l'enceinte, dans une zone de jardins et à proximité du lac, ce pavillon de plan carré abritait une fontaine avec inscription votive, encadrée dans son parapet en briques, au milieu du côté est, cependant qu'à l'ouest, toujours dans l'axe, fermé par des murs en briques avec de larges fenêtres, il y avait un espace à contour octogonal dont la fonction exacte reste à préciser.

Son périmètre était délimité par 16 piliers en bois de chêne, aux chapiteaux

néo-corynthesiens reliés par des arcs en « accolade modifiée » et soutenant un toit au contour curviligne. Enaki Kogălniceanu rapprochait déjà ce type d'édicule de l'ambiance constantinopolitaine. En décrivant le pavillon de la colline du Copou de Jassy, aujourd'hui disparu, construit par le même Grigore II Ghica (et ressemblant probablement à celui de Pantelimon), le chroniqueur le présentait pour « très beau, création de Tzarigrad, avec toutes sortes de couleurs »¹⁷. Il est assez peu probable, néanmoins, que les modèles ayant servi aux maîtres maçons des *foşors* de Grigore Ghica aient été offerts exclusivement par l'architecture des kiosques constantinopolitains. Dans l'ambiance ottomane, on le sait, ceux-ci étaient à l'origine de petits palais, des espaces en général fermés, comprenant chambres et salons, bien que les vastes portiques n'y fussent point absents. Selon les documents écrits de l'époque, seuls l'édifice en maçonnerie bâti par Alexandru Ipsilanti à Herăstrău, sur l'île du lac, et réparé par Alexandru Moruzi, ainsi que celui construit par Nicolae Mavrogheni auprès de la fontaine aménagée toujours par lui semblent avoir été de véritables « kiosques »¹⁸.

En ce qui concerne le *foşor* de Pantelimon il s'agit, selon nous, d'une fusion entre les structures du kiosque et celles de la fontaine pour les ablutions (*chadirvan*) qu'on pouvait trouver au milieu de la cour intérieure dans les mosquées musulmanes¹⁹. Un premier argument serait d'ordre planimétrique. Si le parti du kiosque juxtapose, en général, l'espace semi-ouvert à celui fermé, dans le cas du *chadirvan*, dont le plan adopte souvent des formes circulaires ou polygonales, le portique s'étend tout autour d'un noyau — par ailleurs irremplaçable — abritant la source d'eau. À Pantelimon, l'espace fermé n'occupe pas une position centrale, étant intégré (délimité sur trois côtés) et non adjacent à la vaste zone qui fait la liaison avec l'extérieur. Il con-



Fig. 5. — Maison de Bucarest, rue Şerban Vodă.
Détails des arcades.

vient, également, de retenir la forme de la chambre : octogonale et non rectangulaire. Les dimensions de l'édifice dans le plan (le côté du carré est de 10 m environ) et en élévation constituent, elles aussi, une moyenne par rapport aux proportions habituelles des deux catégories de constructions mentionnées, pouvant tout aussi bien correspondre aux plus petits des kiosques qu'aux plus grandes des fontaines.

Enfin, la silhouette du pavillon de Pantelimon — et particulièrement du toit, en forme presque de bulbe — évoque de près une configuration spécifique au *chadirvan*²⁰ (fig. 7).

Le fait que les arcades de la fontaine de la mosquée Lalely (1756–1763) adoptent la forme de l'« accolade modifiée » n'est pas significatif en soi²¹ (fig. 8) cependant la présence de ce même élément peut être consignée dans plusieurs maisons des quartiers Fanar et Balat de Constantinople, datant des XVII^e et XVIII^e siècles²².

Il serait néanmoins risqué de corréler l'origine de la forme qui nous intéresse avec l'ambiance du « baroque constantinopolitain », développé par suite d'immixtions du rococo de facture occidentale, tout particulièrement française et italienne, dans la capitale de l'Empire ottoman, après 1730²³. Et ce, non seulement parce que, isolée, l'« accolade modifiée » se retrouve encore dans les détails de construction et ornementaux de quelques kiosques de la seconde moitié du XVIII^e siècle, soit de Constantinople, soit d'Edirné (Andrinople)²⁴, mais surtout parce que la tradition dans l'architecture islamique — et, en l'occurrence, dans celle ottomane —, a depuis toujours fonctionné avec une remarquable capacité de résistance. Nombreux sont les procédés décoratifs ou les variantes morphologiques de la période seldjoukide qui se retrouvent dans la période ottomane ; il advint de même que des éléments morphologiques architecturaux typiques pour les XI^e et XII^e siècles — ainsi l'arc recti-curviligne, appelé *keft* ou *dorj* — aient été repris comme tels dans l'ambiance de Maghreb, à la fin du XVII^e siècle²⁵.

Un autre exemple fort intéressant est celui de la forme curviligne tellement caractéristique pour les frontons

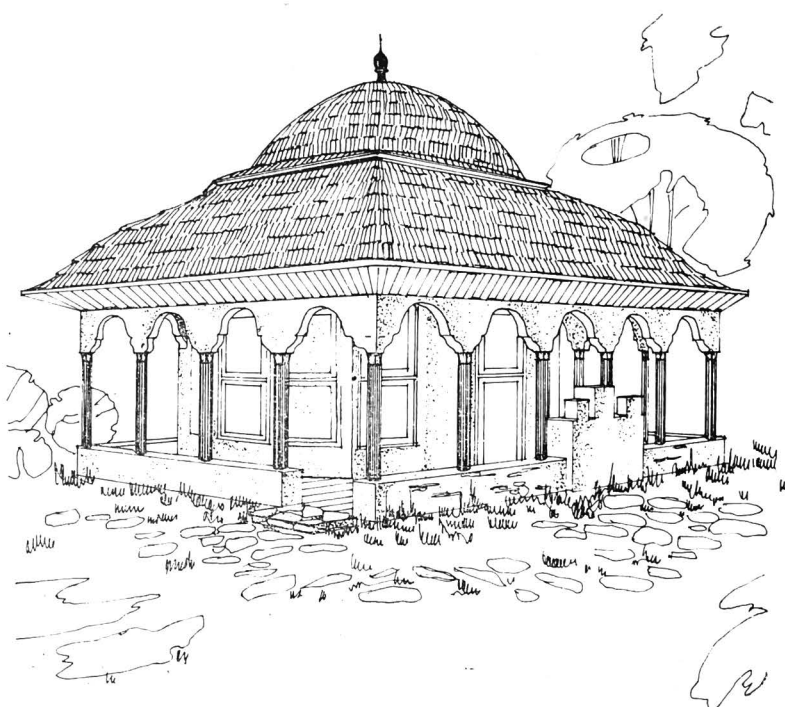


Fig. 6. — Le foisor de l'ex-monastère de Pantelimon, Bucarest. Dessin de Paul Felican.

de certaines maisons citadines balkaniques du XIX^e siècle qui, ainsi qu'on l'a démontré, ont leur origine dans l'élévation du kiosque Demirtash d'Edirné, construit, probablement, plus d'un siècle auparavant²⁶. Dans le contexte donné, le fait que l'architecture ottomane n'admet pas, en principe, l'arc polylobé n'a plus d'importance²⁷, puisque les osmose dans le cadre général de l'art islamique on été multiples et ininterrompues. Il faut néanmoins tenir compte, chaque fois qu'on aborde les programmes de l'architecture domestique dans l'ambiance ottomane, des différenciations régionales existantes, surtout au niveau de la typologie planimétrique. Les zones distinctes à ce point de vue : l'Anatolie, où l'influence européenne était, évidemment, plus faible, ensuite Edirné et Constantinople²⁸ avec leurs alentours, reflètent, chacune, au-delà des possibles sous-divisions ou des influences réciproques décelées, l'action de modèles morphologiques et syntaxiques assez unitaires. La migration d'une même forme à travers ces trois territoires signalés est accompagnée de nuances locales, selon les codes artisanaux régionaux, un peu plus laxés, toutefois, au niveau de la



Fig. 7. — La fontaine de la mosquée du sultan Selim I, Constantinople (d'après Cornelius Gurlitt).

composition ornementale²⁹. La présence de l'accolade au XVII^e siècle, dans les pavillons d'Edirné, ou dans les niches de certaines maisons de Konya (Iconium) et Brousse³⁰ dès le XVI^e siècle (on a remarqué, du reste, une pareille ressemblance des maisons sud-anatoliennes de Brousse avec celles européennes d'Edirné³¹) démontrent que le baroque du XVIII^e siècle a trouvé ici un terrain fertile, capable

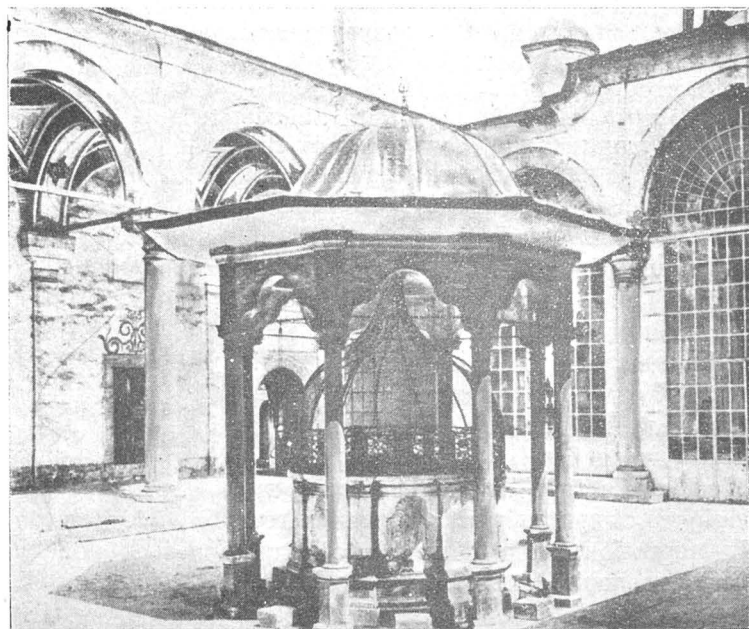


Fig. 8. — La fontaine de la mosquée Lalely de Constantinople (d'après Cornelius Gurlitt).

d'utiliser les nouveaux éléments en des synthèses pleines d'ingéniosité³².

L'éclectisme subtile de l'édicule de Pantelimon révèle justement, à son tour, une telle capacité de régénération par l'utilisation de sources diverses. Les encadrements des fenêtres et de la porte de la pièce octogonale sont droits, classiques, tout comme ceux de l'inscription votive, ornés aux coins d'interprétations du motif de la palmette. Si nous ajoutons à cela que l'inscription est bilingue, la première partie du texte étant rédigée en grec³³ et la seconde en roumain avec des caractères slaves, nous pouvons en conclure que le *foisor* de Pantelimon est encore un produit typique de l'époque, pleine d'imprévues et de troublantes interpénétrations culturelles, à laquelle, chronologiquement, il appartient³⁴.

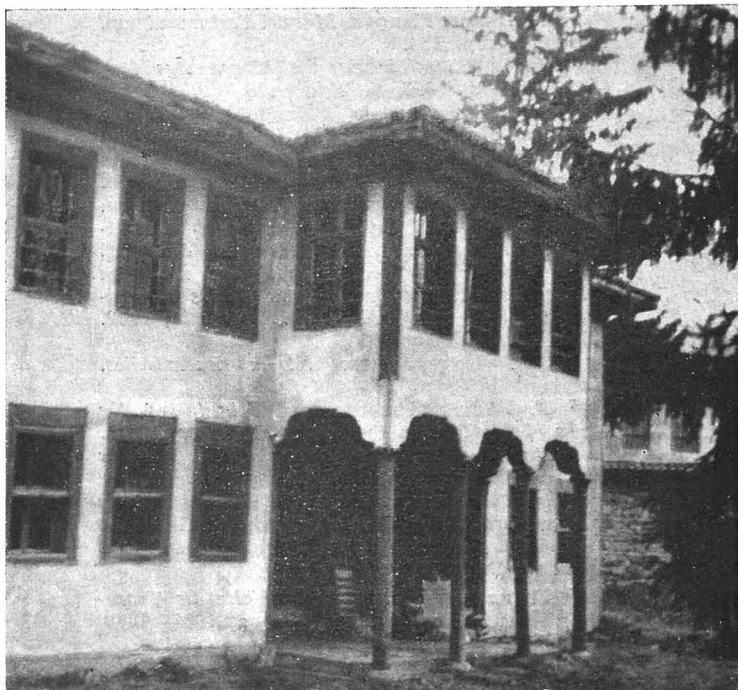
Étant donné la profusion des *foisors*, avec ou sans fontaine, ainsi que la disponibilité reconnue des artisans de l'époque de pratiquer leur métier sur des édifices de toutes catégories, la possibilité du passage ou du retour, par leur truchement, de la forme dont nous sommes partis, apparentée à l'accolade, dans l'architecture domestique et, partant, dans celle des maisons bourgeoises, devient explicable³⁵.

Sandu Bucșănescu, préfet de Pantelimon, était grand sommelier, fonction située au XVIII^e siècle au dernier rang des hautes dignités³⁶. Des hommes pareils, vraisemblablement entrepreneurs et bons administrateurs, placés dans des positions moyennes de la hiérarchie sociale, étaient à même de faciliter, par leur action, la généralisation d'un certain goût, l'implantation d'une mode artistique³⁷.

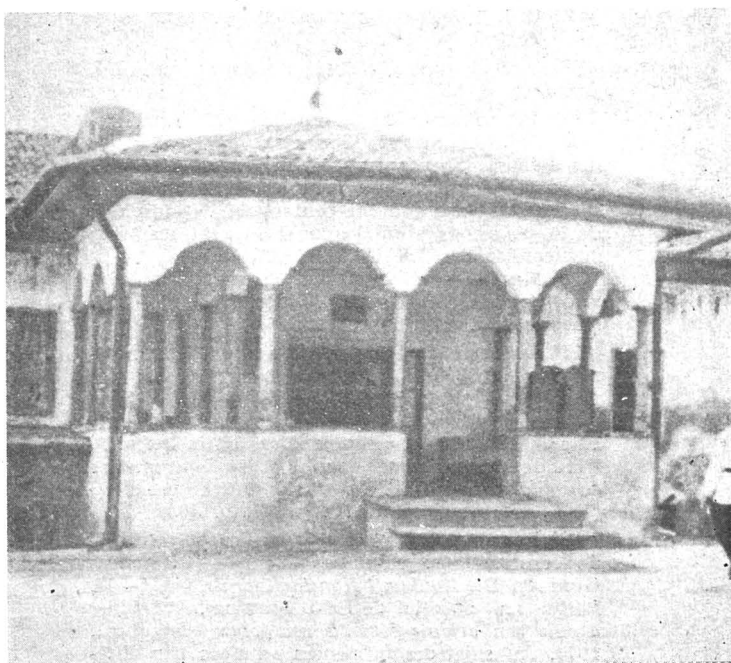
D'autre part, au-delà du niveau de la commande sociale, considérée aussi sous le strict aspect des précédents typologiques — parmi lesquels il est permis de supposer que s'inscrivait aussi le *foisor* de Pantelimon — les maisons bourgeoises de Bucarest plus haut mentionnées nous aident à retracer avec plus de clarté les chaînons intermédiaires qui ont assuré le déroulement de transitions complexes, à double sens, entre la grande architecture et l'architecture populaire au début du XIX^e siècle.

Fig. 9. — (a) Maison de Kopristița, Bulgarie (coll. arch. Constantin Joja).
b) Ancienne maison de Bucarest.

a



b



* Nous adressons ici nos remerciements au professeur Vasile Drăguț, pour les précieuses remarques et précisions formulées au sujet du présent texte, en sa première rédaction, précisions et remarques qui nous ont conduit à modifier certaines conclusions que nous avions avancées.

¹ Les édifices en question ont déjà fait l'objet d'une plus ample présentation dans le cadre de synthèses ou de répertoires analytiques tels que : GRIGORE IONESCU, *Istoria arhitecturii în România*,

vol. II, Bucarest, 1965, p. 339—341 et suiv. ; NICOLAE STOICESCU, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, București, 1961, p. 79—89.

² Pour un répertoire des arcades des maisons bourgeoises de Bucarest, voir l'article de l'architecte CRISTIAN BRĂCĂCESCU, *Elemente interesante ale arhitecturii de țirg la vechi case bucureștene*, în *Arhitectura*, 1980, n^{os} 1—2, p. 125.

Notes

³ Cf. GEORGES MARÇAIS, *Manuel d'art musulman*, Paris, 1926, p. 151.

⁴ JURGIS BALTRUŠAITIS, *Le Moyen Âge fantastique*, Paris, 1955, p. 261.

⁵ Les données et la bibliographie de base relatives à cette constructions dans NICOLAE STOICESCU, *op. cit.*, p. 149, 150, 241. Au sujet des *foişors* de Bucarest voir N. STOICESCU, *op. cit.*, p. 149–151. De même dans GRIGORE IONESCU, *op. cit.*, p. 226–227 et idem, *Les rapports de l'architecture roumaine médiévale avec l'art des pays balkaniques et du Proche-Orient*, dans *Actes du premier Congrès international des Études balkaniques et sud-est européennes*, vol. III, Sofia, 1969, p. 991–992.

⁶ G. I. IONESCU-GION, *Istoria Bucureștilor*, Bucarest, 1899, p. 129.

⁷ Cf. RĂZVAN THEODORESCU, *Priority of the Sense of Sight*, dans *Synthesis*, VI, 1979, p. 118.

⁸ FRANÇOIS RECORDON, *Lettres sur la Valachie ou observations sur cette province et ses habitants, écrites de 1815 à 1821, avec la relation des derniers événements qui y ont eu lieu*, Paris, 1821, p. 28.

⁹ NICOLAE IORGA, *Scènes et histoires du passé roumain*, Bucarest, 1902, p. 40.

¹⁰ FRANZ JOSEPH SULZER, *Geschichte des Transalpinischen Daciens*, vol. I^{er}, Vienne, 1781–1782, p. 299.

¹¹ G. I. IONESCU-GION, *op. cit.*, p. 129.

¹² Cf. N. STOICESCU, *op. cit.*, p. 151.

¹³ G. I. IONESCU-GION, *op. cit.*, p. 131.

¹⁴ *Ibidem*, p. 132.

¹⁵ V. A. URECHIA, *Istoria românilor*, vol. III, Bucarest, p. 35.

¹⁶ Pour l'œuvre de BARBU PARIS MUMULEANU, voir l'édition *Scrieri*, Bucarest, 1972. C'est le dr. Răzvan Theodorescu, auquel nous adressons nos remerciements, qui nous a attiré l'attention sur les relations entre le contenu et l'atmosphère de la poésie de Mumuleanu et le goût du loisir aux confins des XVIII^e et XIX^e siècles.

¹⁷ MIHAIL KOGĂLNICEANU, *Cronicele României, sau letopiseșele Moldaviei și Valahiei*, vol. III, Bucarest, p. 198.

¹⁸ Au sujet du premier, nous avons le témoignage, recueilli par V. A. Urechia, de l'une des premières – sinon de la première – dispositions de restauration d'un monument de Valachie. Elle date de 1803 et émane de Constantin Ipsilanti, frère de Moruzi, lequel donne l'ordre de « remettre ce bâtiment à <...> son état premier » (V. A. URECHIA, *op. cit.*, vol. XI, p. 453).

¹⁹ Pour la première et pour la seconde catégorie de constructions, voir, par exemple, CORNELIUS GURLITT, *Die Baukunst Konstantinopels*, vol. I–II, Berlin, s.a., ou celui de İSAD ARSEVEN, *L'Art turc depuis son origine jusqu'à nos jours*, Istanbul, 1974. Au sujet des influences « venues par différentes voies du monde proche-oriental » et reflétées dans l'architecture des maisons bourgeoises autochtones, voir aussi GRIGORE IONESCU, *op. cit.*, p. 341 et suiv.

²⁰ Voir, par exemple, la fontaine de la mosquée du sultan Sélim I^{er} de Constantinople (C. GURLITT, *op. cit.*, vol. II, p. 17 c), etc.

²¹ C. GURLITT, *op. cit.*, vol. II, pl. 38 d.

²² *Ibidem*, vol. I, pl. 132.

²³ La notion de « baroque constantinopolitain » a été développée par GOODWIN, dans *The Ottoman Architecture*, Londres, 1972. Ceux qui s'occupent d'architecture ottomane ont admis, en général,

que l'assimilation du baroque ouest-européen à Constantinople a lieu au XVIII^e siècle. C. E. Arseven, qui a fait une division par périodes de l'architecture ottomane, a distingué une phase baroque (1730–1808) et observé que le style en cause est « assez différent de celui européen » (*op. cit.*, p. 177), sans montrer toutefois en quoi consiste la différence. Le même auteur souligne l'importance de l'activité des architectes italiens, grecs et arméniens pour la diffusion du style baroque dans le milieu ottoman (*ibidem*, p. 177). Le rôle concomitant des marchands grecs dans la transmission d'un « esprit nouveau » est mentionné aussi chez IORGA, *Bizanz după Bizanz*, Bucarest, 1972, p. 236. Il est à supposer que l'apparition de la forme de l'« accolade modifiée », dans des hyposlases surtout ornamentales (panneaux creusés dans l'épaisseur du mur, dessin des trous des fenêtres et des portes, cartouches décoratifs), dans quelques monuments moldaves du XVIII^e siècle – les églises de Berzunți (1774) ou de Cucuteni-Scoposeni, les fontaines de l'ex-monastère Saint-Spiridon de Jassy (1765) ou celle de Golia (1766) – s'encadrent dans le courant formel engendré par l'ambiance du baroque constantinopolitain, fait d'ailleurs signalé aussi par les historiens de l'architecture moldave, à commencer par Gheorghe Balș. Nous ajouterons que dans le contexte du rococo tempéré de Transylvanie de la même époque, l'« accolade modifiée » fait son apparition dans le contour des tympans de quelques maisons citadines, donc dans le dessin limitatif de surfaces pleines, à la différence des exemples précédents, où l'accolade et ses dérivées bordaient, en général, des trous ou étaient appliquées sur des surfaces planes, illustrant par là une conception de l'espace en accord avec la mentalité orientale.

²⁴ Cf. SEDAD H. ELDEM, *op. cit.*, p. 46, fig. 31 et p. 106, fig. 96.

²⁵ GEORGES MARÇAIS, *op. cit.*, vol. II, p. 881, fig. 487.

²⁶ SEDAD H. ELDEM, *op. cit.*, p. 99.

²⁷ C. E. ARSEVEN, *op. cit.*, p. 200.

²⁸ *Ibidem*, p. 92.

²⁹ *Ibidem*, p. 92.

³⁰ *Ibidem*, p. 96, fig. 184 et p. 95, fig. 181.

³¹ *Ibidem*, p. 92.

³² Significative pour la complexité de la situation nous paraît la constatation que l'architecture de l'habitation dans les Balkans et particulièrement sur le territoire de la Roumanie assimile, aux XVIII^e–XIX^e siècles, surtout, quelques caractères de la typologie spécifique pour Brousse et Edirne (*ibidem*, p. 98).

³³ Le langage est ici bourré d'images selon le modèle de la littérature baroque néo-grecque (cf. *Inscripțiile medievale ale României. Orașul București*, vol. I^{er}, Bucarest, 1965, p. 381).

³⁴ Leurs réflètes se détachent aussi de l'observation du possible caractère fonctionnel de l'édicule de Pantelimon qui, apparemment simple, semble avoir été de triple nature : utilitaire (évidemment aussi dans les sens de « loisir », mnémonique et rituelle (une tradition orale mentionne la pratique des ablutions). Pour ce qui est du rôle mnémonique, il suffit de citer un passage de l'inscription du *foisor* : «... et on a fait un *foisor*, avec tout le nécessaire, comme on le voit, pour le repos de ceux qui sont assoiffés et fatigués et à l'éternelle mémoire de sa majesté... » ou de l'inscription d'une croix attenante, aujourd'hui disparue, qui consignait que Sandu Buceșănescu « a fait aussi le

foisor au-dessus de la croix pour l'abri et le repos des voyageurs et à sa mémoire . . . » (*Inscripții* , , , *Orașul București*, p. 385). Nous rappelons, également, que dans l'ambiance ottomane la construction des fontaines était influencée aussi par la conception musulmane de l'eau en tant que source de vie.

³⁵ Cependant l'architecture des *foisors* n'est qu'un des « relais » dans la transmission de la forme de l'arc dont nous nous sommes occupés. Dès lors, si l'arc du *pridvor*, à la maison de la rue Șerban Vodă, évoque effectivement celui du *foisor* de Pantelimon, le type d'« accolade modifiée » qui entre dans la composition des arcades qui bordent la *prispa* à la maison de la rue Popa Rusu correspond plutôt à celui qui nous est connu du *pridvor* de l'église Bucur. Il semble, au demeurant que (d'après la tradition orale) le propriétaire, de cette dernière maison fût Manolache, chef des

rouliers, l'un des fondateurs de l'édifice en maçonnerie de l'église Popa Rusu, en 1813. Ce marchand aura-t-il eu aussi quelque contribution à la construction de la si controversée église Bucur? Pour revenir au modèle de l'« accolade modifiée », il faut assurément considérer comme une autre voie de sa diffusion, peut-être parallèle de ce que nous venons d'évoquer, l'architecture de l'habitation même, en l'occurrence, celle de l'habitation urbaine dans la Péninsule Balkanique au XIX^e siècle (fig. 9).

³⁶ Cf. CONSTANTIN C. GIURESCU, *Istoria românilor*, vol. III, Bucarest, 1946, p. 469, 471—472.

³⁷ IONESCU-GION mentionne, parmi les familles de boyards qui ont eu des maisons à Bucarest, aussi celle des Bucșani, sans en indiquer toutefois le faubourg ou la rue (G. I. IONESCU-GION, *op. cit.*, p. 75).

Une importante étape vient de s'achever en 1980 dans l'évolution de la recherche roumaine d'histoire de l'art, tant dans le cadre qu'autour de l'Institut d'histoire de l'art, avec un bilan prometteur pour le progrès à venir de cette discipline dans l'ensemble des sciences historiques.

Les réalisations de cette étape (1976—1980) ainsi que les perspectives de la recherche d'histoire de l'art pour les suivantes cinq années ont fait l'objet de rapports et d'analyses concernant l'évolution des sciences sociales lors de l'Assemblée générale de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de décembre 1980, Assemblée à laquelle participèrent en qualité d'invités : Suzana Gidea, membre suppléant du Comité Politique Exécutif du Comité Central du Parti Communiste Roumain, président du Comité de la Culture et de l'Éducation Socialiste, Stan Soare, adjoint au chef de section du Comité Central du Parti Communiste Roumain, Mihai Florescu, ministre secrétaire d'État, vice-président du Comité National de la Recherche et de la Technologie, l'académicien Gheorghe Mihoc, président de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, le prof. dr. doc. Mihnea Gheorghiu, président de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie, Constantin Petre, adjoint au ministre de l'Éducation et de l'Enseignement, ainsi que de nombreux académiciens, chercheurs, etc.

Par suite de la réorganisation de la recherche scientifique, survenue en 1975, c'est à l'Institut d'histoire de l'art qu'incombe le rôle de centraliser et d'unifier le programme de la recherche. Bien qu'avec un effectif plus réduit de chercheurs et annexé à un institut d'enseignement artistique supérieur — notamment l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » — l'Institut d'histoire de l'art non seulement continua à explorer — avec son noyau de chercheurs — les quatre domaines spéciaux des arts (les arts plastiques, l'art théâtral, le cinéma et la musique) mais il assumait dans le cadre de la Section d'histoire de l'art et de la littérature de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques, la tâche de structurer les programmes de recherche et de les coordonner dans l'ensemble du plan national de la recherche des domaines respectifs. Ce plan eut pour but d'intégrer toutes les forces de la recherche, englobant par conséquent, outre les chercheurs du noyau proprement dit de l'Institut, aussi les membres du corps enseignant et les spécialistes de diverses institutions culturelles (musées, services du patrimoine culturel, etc.). C'est ainsi que, après deux décennies au cours desquelles de nouvelles générations de spécialistes se sont formées et la bibliographie d'histoire des arts a enregistré, en Roumanie, un développement considérable, on a tenté de réaliser une concentration systématique des capacités de recherche afin de conférer à cette discipline une conscience augmentée des exigences actuelles de l'évolution des sciences historiques et de la culture roumaine.

Un coup d'œil d'ensemble sur le progrès cohérent réalisé au cours des dernières années quant à une connaissance approfondie de l'histoire de l'art en Roumanie s'imposait tout na-

turellement aux chercheurs du domaine respectif (formant le noyau le plus nombreux de l'Institut, réparti en deux groupes : d'art médiéval et d'art moderne et contemporain). La nécessité de réaliser des *synthèses fondamentales*, par époques, sur l'histoire de l'art roumain des origines à ce jour se faisant ressentir non seulement dans le contexte de la culture roumaine contemporaine en sa totalité mais aussi dans la zone rigoureuse de la recherche proprement dite. L'élaboration de traités d'histoire de l'art roumain était signalée comme un devoir majeur en ce moment de l'évolution culturelle de notre pays, dans les documents officiels concernant les progrès de la culture. Avec le sentiment de participer au processus d'expansion de la culture nationale, ce devoir fut assumé par les spécialistes du domaine, conscients du fait que de pareilles synthèses et visions d'ensemble se sont depuis toujours imposées dans toute recherche tenant des sciences historiques en tant que méthode inhérente de vérification et de progrès des études de spécialité. On appliquait ainsi un principe méthodique proclamé par l'un des grands représentants des sciences philologiques, Ernst Robert Curtius : « Le progrès des sciences historiques se produira partout où se combinent et s'entreprennent la spécialisation et la vision d'ensemble. Elles se conditionnent réciproquement, étant donc en un rapport complémentaire. La spécialisation sans universalisme est aveugle. L'universalisme sans spécialisation n'est qu'une simple bulle de savon ».

C'est, par conséquent, dans un esprit gouverné par la double conscience de deux tâches que l'Institut d'histoire de l'art s'est engagé sur le parcours des cinq dernières années de réaliser un ample traité d'histoire de l'art roumain, prévu pour avoir cinq volumes. Les deux premiers volumes ont constitué une reprise de la matière des volumes parus en 1968 et 1970, tenant compte des importantes contributions apportées à l'étude de l'art médiéval roumain des quinze dernières années par les recherches entreprises dans le cadre de l'Institut, sur les châtiments archéologiques, de la Direction des monuments historiques, dans les musées de

spécialité ou à l'Université de Cluj-Napoca. Les résultats des études concernant les respectives périodes de l'histoire nationale parus entre temps ont été, évidemment, pris en considération et incorporés aux traités. Le III^e volume, consacré au XIX^e siècle et terminé au cours des années précédentes -- quoique non encore confié à la presse, -- mis à jour avec les parutions des cinq dernières années, offre une vaste synthèse de la première période moderne de l'art roumain, utilisant les nouvelles contributions à l'art de cette époque, ultérieures à la parution de la première synthèse académique du professeur G. Oprea (1913) et du petit volume consacré par l'Institut à l'art du XIX^e siècle (1956). Le IV^e volume, élaboré entre 1977 et 1980, comprend une matière soumise pour la première fois à une grande synthèse historique: l'époque 1900--1911; cependant que le V^e volume, qui doit être achevé en 1982, porte sur l'évolution de l'art contemporain.

Toute cette vaste entreprise de réalisation d'une vue d'ensemble sur l'évolution historique de l'art roumain a constitué tout d'abord une occasion pour intensifier la conscience scientifique de la discipline: furent vérifiés de la sorte les stades de connaissance des différents époques et problèmes, en fonction de la bibliographie spéciale et des dernières conclusions mondiales concernant certains styles et périodes. Des zones moins explorées sur la charte de l'histoire de l'art roumain ont pu être soumises au cours de ces années à une investigation méthodique, ayant pour résultat des études spéciales, constituant la base des chapitres respectifs des traités; ainsi, par exemple, de l'évolution de l'art et de la culture artistique des XIX^e et XX^e siècles en Transylvanie, de l'évolution de la peinture ancienne de Maramureș ou de l'architecture ancienne de certaines régions non encore systématiquement explorées jusqu'à présent. D'importantes découvertes archéologiques des dernières années ayant trait à des monuments médiévaux ont permis de reconsidérer une série de problèmes, de reformuler des points de vue nouveaux sur une période ou une autre, d'argumenter rigoureusement la continuité historique de la culture nationale: les expositions rétrospectives récentes ont fourni une base plus solide aux jugements critiques avec leurs différentes nuances; des courants et des personnalités artistiques significatives du début du siècle et de l'entre-deux-guerres ont formé pour la première fois l'objet d'une étude minutieuse, à de nouvelles dimensions. De même que des aspects déterminants du développement de l'art contemporain ont été analysés dans toutes les connexions relevées par une analyse pertinente du contexte mondial.

Parallèlement à ces études spéciales, consacrées à la réalisation des chapitres du traité, le plan scientifique pour les dernières années n'a pas omis les vastes monographies et les catalogues raisonnés des grands artistes roumains; recherches d'envergure qui contribuent à l'étude de toute une période de l'histoire de l'art roumain. Le travail à l'ample monographie *Andreescu* continue -- au premier volume paru en 1969, s'ajoutant trois autres, dont deux sont en cours de parution -- offrant une histoire de la fortune critique de l'œuvre du grand peintre et une analyse scientifique de l'important problème des faux. Une étude a été également dédiée au sculpteur Ion Georgescu, important artiste du XIX^e siècle; le catalogue raisonné de son œuvre constitue, par l'investigation érudite du contexte social et culturel, une

contribution précieuse à l'histoire de la culture roumaine de la seconde moitié du siècle passé. Un chapitre de ce catalogue -- l'étude monographique sur le monument de Gheorghe Asachi de Jassy -- a été publié dans *Studii și cercetări de istoria artei*, série Beaux-Arts, de même qu'une bonne partie des études analytiques réalisées dans le but de couvrir la matière des cinq volumes de l'histoire de l'art roumain ont paru (évidemment avec l'appareil critique de rigueur) dans nos revues (*Studii și cercetări de istoria artei* et *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*) et paraîtront encore, la durée du processus d'édition étant, certes, plus longue pour un traité.

Pareille entreprise scientifique, des cinq dernières années, d'un vaste traité a été en mesure de créer les bases d'une perspective réelle, objective, pour le futur développement des études de spécialité. L'exploration systématique de la charte de l'histoire de l'art roumain, la lecture méthodique et dans un esprit critique de la bibliographie, de la nouvelle littérature de spécialité -- opérations obligatoires pour pouvoir acquérir une vision d'ensemble --, de même que l'analyse du stade mondial de la recherche, les nouvelles perspectives historiques relevées par les contributions de spécialité des dernières décennies dans la littérature mondiale de l'histoire de l'art et de l'histoire des idées ont attiré l'attention sur la nécessité d'approfondir l'étude de tels problèmes, de telles époques, de telles personnalités. C'est le cas, par exemple, d'importantes époques de l'histoire de l'art roumain, analysées dans leur contexte social: les XVII^e et XVIII^e siècles, qui soulèvent le problème des relations avec les styles du baroque et celui typique de l'évolution des époques de transition; le XIX^e siècle, dont l'étude a été régénérée sur le plan mondial par les récentes investigations; la période assez dense de l'entre-deux-guerres, qui commence, dans les études et les expositions internationales, à se constituer une perspective historique plus claire, une base philologique plus solide et plus positive; et c'est le cas, aussi, de quelques problèmes d'importance majeure dans le style d'une culture, comme seraient la formation des écoles nationales, la continuité et la tradition, la transformation de mentalités publiques, la nature particulière des rapports entre les mutations sociales et historiques et la créativité spécifique. Tous les problèmes que nous venons de mentionner et d'autres similaires constituent des points de concentration de la prochaine recherche, imposés par une exploration pertinente de la matière de l'histoire de l'art roumain à un moment nodal de son évolution.

D'autre part, le vaste chantier imposé par l'élaboration des traités a entraîné la nécessité de continuer et de développer avec méthode la documentation de spécialité, de tenir au jour la bibliographie, de doter la recherche du domaine d'instruments de travail complexes, tels que les répertoires, analytiques et descriptifs, de monuments et de documents de la culture artistique.

Cette revue rétrospective des cinq dernières années de recherche d'histoire de l'art en Roumanie et des perspectives ouvertes ne saurait être complète sans la mention d'un domaine illustré d'une façon plus constante en ces derniers temps, à savoir le domaine de l'art européen, lequel s'assure le niveau contributif nécessaire par une présence plus active -- favorisée par diverses circonstances heureuses -- des forces de recherche des génés

rations nouvelles dans les milieux propices à l'abord et au développement de pareilles études.

Tout ce que nous venons de montrer est à même de donner la mesure des directions essentielles et efficaces suivies — après la réalisation, en ces dernières années d'une vision d'ensemble qui s'imposait de l'histoire de l'art roumain — par les études spécialisées, avec la conscience d'un progrès réel, vraiment contributif, à une histoire totale et complexe de la culture et de la civilisation roumaines, assurant en même temps l'expansion actuelle de la discipline dans le cadre des sciences historiques. La recherche d'histoire de l'art s'est donc efforcée, une fois de plus, de démontrer qu'elle n'est pas une recherche latérale ou un simple procédé de documentation à travers des images. La conception sur l'histoire de l'art qui nourrit les efforts d'une telle recherche se réclame de celle formulée naguère par l'un des illustres fondateurs de cette discipline moderne, dont le nom est très familier dans la culture roumaine, Henri Focillon: «Étant histoire de l'esprit par les formes, elle est au cœur de l'étude des civilisations. Elle groupe et interprète des textes monumentaux qui ont, en eux-mêmes, la même valeur que des textes écrits, et parfois une valeur supérieure. Il existe des pans entiers de civilisation sur lesquels ils sont les seuls, ou presque, à nous renseigner ... »

T. E.

LE CENTENAIRE GEORGES OPRESCO

En novembre 1981 il y aura 100 ans depuis la naissance de Georges Opresco, l'une des personnalités de premier ordre de la culture roumaine de l'entre-deux-guerres en même temps que représentant notoire de l'histoire et de la critique d'art roumaines, qu'il a servies pendant plus de quatre décennies en tant que professeur, directeur de musée et d'institut de recherche, auteur et chroniqueur. En outre, son nom est étroitement lié à la promotion de la collaboration culturelle internationale, Georges Opresco ayant été élu et ayant fonctionné entre 1923 et 1930 comme secrétaire de la Commission Internationale de Coopération Intellectuelle près de l'ancienne Ligue des Nations de Genève, activité dans le cadre de laquelle il a entretenu des contacts très suivis avec des personnalités éminentes de la culture mondiale telles que Albert Einstein, Ève Curie, Henri Bergson, Paul Valéry, e.a. et apporté une importante contribution à faire connaître les réalisations de la Roumanie moderne et les valeurs culturelles roumaines par la conscience intellectuelle universelle.

C'est un devoir de la culture roumaine que de rappeler à la mémoire publique, à l'occasion du Centenaire de sa naissance, les mérites et les contributions du professeur Georges Opresco. Un devoir qui s'impose d'autant plus que le professeur Georges Opresco a été non seulement un humaniste qui a considérablement contribué à instituer dans la culture nationale et à diffuser à travers le monde un domaine de la créativité roumaine mais aussi « une personnalité pratique et efficace », ainsi que l'élogeait Tudor Vianu. La mesure de ce côté constructif de sa personnalité est donné par ses activités durables et pleines d'initiatives de muséographe, professeur, organisateur et stimulateur de la recherche d'histoire de l'art. Ces activités se déploieront tant dans le cadre de la chaire d'histoire de l'art de l'Université de Buca-

rest (1930—1948) et plus tard de l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu » (1950—1965), que dans celui de l'*Institut d'histoire de l'art*, fondé par une décision de l'État roumain et dirigé par le professeur Opresco selon un programme continu et systématique, de grande envergure. Au développement à un niveau européen de cet Institut il dédia ses efforts assidus et quotidiens, pendant une période de vingt ans. L'activité de recherche dans les sciences humaines — qui prenaient pour la première fois une semblable ampleur et consistance, grâce à l'appui sans précédent qui lui fut accordé dans notre pays au cours de ces dernières décennies — trouva dans l'*Institut d'histoire de l'art* le principal promoteur et représentant d'une spécialité nouvellement constituée dont les meilleures réalisations étaient portées à la connaissance du public roumain et étranger, surtout par la voie de ses quatre revues (*Studii și cercelări de istoria artei*, et *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, chacune avec deux séries — Beaux-Arts et Théâtre, Musique, Cinéma — fondées et dirigées pendant de longues années toujours par le professeur Opresco).

En 1961 Tudor Vianu était parfaitement justifié pour affirmer que « grâce au professeur G. Opresco a pris naissance tout un mouvement scientifique dont les racines sont seulement nationales, l'école d'histoire de l'art de Bucarest ». Aussi bien, l'Institut d'histoire de l'art se trouve-t-il indestructiblement lié au nom du professeur Georges Opresco qui fut non seulement le directeur, doué d'une énergie lucide et d'une particulière et bénéfique humanité, mais aussi le maître qui a substantiellement contribué à la formation de chaque chercheur et qui a appuyé — dans un esprit de généreuse compréhension des vocations — leur développement professionnel.

L'Institut d'histoire de l'art, avec son actuel noyau, restreint, de chercheurs, répondant à la double exigence d'orientation sociale et d'intégration de la recherche, s'efforce aujourd'hui de perpétuer ce sentiment constant de responsabilité envers la destinée de la culture roumaine que sut inculquer à ses collaborateurs le professeur G. Opresco, dans l'esprit universitaire d'engagement national et de conscience universelle de vieille tradition nourri par les fondateurs de la civilisation roumaine moderne. Dans la politique clairvoyante du gouvernement socialiste roumain ayant pour but d'assurer l'esprit de continuité des institutions de la culture nationale, l'Institut d'histoire de l'art trouve, aujourd'hui encore, les bases de son assidue activité pour le progrès des sciences historiques en Roumanie.

Dans la célébration du centenaire du professeur Georges Opresco, l'Institut d'histoire de l'art, dans le concert des autres institutions (l'Académie de la République Socialiste de Roumanie et la Bibliothèque de l'Académie — légataires des précieuses collections de Georges Opresco, — l'Académie des Sciences Sociales et Politiques, la Commission roumaine pour l'Unesco, les Comités nationaux de l'*AICA* et de *CIMA*) détiendra ainsi que cela se doit, un rôle central. Le programme des actions prévoit une série d'expositions (pièces représentatives de la collection, documents, livres rares et correspondance, dédicaces, etc.), qui devront évoquer la multiple présence de la personnalité célébrée, une session de communications, la publication des chroniques inédites qui illustreront l'activité tenace déployée à travers plusieurs décennies, du critique d'art dans la clarification

des valeurs et au service du progrès et du prestige européen de la culture roumaine. Les revues de l'Institut seront dédiées en 1982 à la célébration de ce centenaire, ayant dans leur sommaire des études sur l'œuvre et les réalisations de Georges Opresco et des contributions dans les domaines illustrés par lui.

T. E.

EXPOSITIONS EN ROUMANIE

La collaboration très étroite entre les musées d'art, l'Union des artistes et le Conseil de la Culture a favorisé un renouveau de l'organisation des expositions. Les domaines paraissent moins sévèrement départagés: le Musée d'Art de la République ainsi que le Musée des Collections consacrent leurs meilleures salles aux expositions d'art contemporain, soit aux rétrospectives monographiques, soit aux expositions de jeunes artistes; à son tour, l'Union des artistes organise des présentations qui ont pour but de surprendre les rapports, pas toujours évidents, entre l'art roumain contemporain et l'art roumain ancien. Les groupements d'œuvres ont en vue non seulement des artistes, mais aussi des problèmes, des points de vue théoriques, des ensembles et des synthèses méthodologiques. En même temps, le développement de certains genres — en premier lieu de l'art décoratif et du design, de l'art industriel donc — a augmenté le nombre d'expositions de ce type et en même temps a modifié le profil traditionnel des galeries de peinture et de sculpture. Une expérience qui a beaucoup contribué à l'évolution du concept même d'exposition, a commencé et continue avec les symposiums de travail d'été de sculpture, peinture et art décoratif. Les communautés d'artistes qui se réunissent pour un mois dans de petites villes de province où à la campagne pour travailler ensemble et à la fin du séjour organisent des expositions avec leurs travaux ont imprégné d'un esprit particulier et original, surtout dans le domaine de la sculpture, l'espace de l'exposition.

C'est ici qu'il faut tout d'abord penser aux expositions de sculpture en plein air de Măgura, Lăzarea et Arcuș. À Măgura, près de Buzău, la plus grande de ces expositions, située sur une colline boisée où depuis une dizaine d'années les sculpteurs roumains laissent leurs ouvrages sur place, la série 1980 a ajouté un important nombre d'ouvrages nouveaux. Bien que la variété de l'exposition de sculptures soit très grande, on peut pourtant remarquer partout la note monumentale très accentuée. Ce qu'on peut voir à Măgura, ce sont à proprement parler des monuments et rien que cela. Le caractère décoratif n'est pour rien dans l'harmonie étrangement parfaite qui relie des œuvres si différentes l'une de l'autre à l'espace naturel et à l'architecture du monastère tout proche, qui date du XVII^e siècle. Abstraites ou figuratives, symboliques pour la plupart, ces œuvres créent autour d'elles un espace très particulier, nature et invention humaine à la fois. Les participants de 1980 sont, pour la plupart, des très jeunes: Alex Bujor, l'auteur d'un *Torse* grandiosement linéaire; M. Alecu-Sima avec une *Mémoire de la forme*; V. Mihăescu avec une composition dont le titre exprime lui-même tout un programme: *Sœur jumelle du chêne*; Dorin Dănilă et son *Autel*.

Si nous restons dans les territoires de la jeunesse, deux expositions de jeune peinture ont, en 1980, décidément consacré plusieurs artistes. D'abord, au Musée d'Art de la République, le groupe de peinture surréaliste et lyrisme néo-objectif; Ștefan Cilîia, dont les peintures gardent un noyau fantastique, nourri d'éléments narratifs folkloriques; Mihai Cismaru, obsessivement exact dans ses admirables natures mortes qui rappellent, dans leur coloris sombre et d'une brûlante intériorité et dans le relief symbolique des objets, le sentiment des meilleures « Vanitas » hollandaises; Sorin Ilfoveanu, lyrique et expressionniste à la fois; Zamfir Dumitrescu, portraitiste original. Au Musée des Collections, Wanda Mihuleac a présenté une exposition qui a suscité de vifs débats; il s'agissait de plusieurs propositions de paysages artificiels, en somme d'une méditation écologique dans les vues du land-art, soutenue par les arguments d'une grande précision et finesse du langage pictural ou graphique, d'une élégance noble et pure de l'expression plastique.

L'intérêt pour l'art des jeunes ira plus loin encore; ainsi le Musée d'Art contemporain de Galați a ouvert, en collaboration avec l'Institut des arts plastiques « Nicolae Grigorescu », une exposition de céramiques et textiles réalisée par des étudiants. L'esprit moderne, inventif, de cette exposition a pu prouver l'attrait que l'art décoratif exerce sur les très jeunes artistes. Et non seulement sur les jeunes, car la Quadriennale des arts décoratifs, qui a été ouverte plusieurs semaines à Bucarest, au Musée des Collections, le prouve avec des centaines d'œuvres signées par des dizaines de noms, parmi eux des peintres et des sculpteurs qui maintenant prennent part à l'essor en premier lieu de la tapisserie, ensuite de la verrerie, de la miniature textile, de la reliure, des soieries, du mobilier, du design industriel. Des tendances nouvelles s'affirment; l'on peut certainement parler de l'apparition d'un baroque moderne bien équilibré qui remplace le géométrisme et les stylisations plutôt ascétiques des années précédentes. La tapisserie évolue vers un « naturalisme de la matière » dans le sens d'une préférence prononcée pour les fibres et les couleurs naturelles, pour les textures rugueuses; ficelle de coton, lin et chanvre, laine paysanne, qui favorisent la tapisserie tridimensionnelle. À Timișoara, une exposition consacrée à « l'étude », entendue non seulement comme une démarche méthodologique, mais aussi comme une position de l'artiste face à la réalité. Étant donné que « le fait primordial » de l'exposition artistique reste une « cosa mentale », et que donc « l'artiste vit sous le signe de l'étude même lorsqu'il ne travaille pas encore », pour citer les mots du jeune critique Andrei Pleșu, l'auteur d'une étude sur l'« étude », publiée dans le catalogue de l'exposition, les organisateurs ont poursuivi dans l'art roumain, depuis le XVIII^e siècle, l'évolution de l'analyse de la structure de l'œuvre, la configuration des symboles, les dépôts de la mémoire signifiés dans l'image visuelle, etc., rien que dans les esquisses, et les différentes étapes préparatives de l'œuvre. Une centaine de noms, en commençant par des classiques — Pallady, Ressu, Petreșcu, Nicolae Popescu — et jusqu'aux contemporains d'âge moyen, très connus, ainsi que Octav Grigorescu, Ion Pacea, Ion Nicodim ou des jeunes tout aussi connus, ainsi que Marin Gherasim, Ana Lupaș, Sorin Dumitrescu, Eugen Tăutu, Horia Bernea, ont été inclus dans une entreprise-recherche

qui connaîtra une nouvelle série au cours de cette année. Une exposition, jusqu'à un certain point reliée à « L'Étude », a réuni, dans les salles de l'Institut d'Architecture, de très nombreux témoignages écrits appartenant cette fois non seulement aux artistes, mais aux écrivains, cinéastes, musiciens. Sous le titre de l'exposition : « L'écriture », tout un programme théorique se développait pour démontrer la priorité de « l'idée » et, en même temps, les significations symboliques du geste de l'écriture. Conçue par un groupe de critiques et d'artistes — parmi eux Dan Hăulică, Mihai Drișcu, Wanda Mihuleac — l'exposition a imposé, visuellement parlant, une scénographie d'un intérêt particulier.

Un ensemble d'art roumain comprenant des pièces archéologiques, médiévales, ainsi qu'un nombre d'œuvres d'art moderne, ont été présentés, pendant plusieurs semaines, au Musée d'Art de la République, à l'occasion du Congrès des sciences historiques à Bucarest et du 2050^e anniversaire du premier État centralisé des Daces. Excellente du point de vue de l'art ancien et médiéval — ont été présentées des œuvres peu connues pour la première fois dans un ensemble —, remarquable par sa cohérence et sa clarté, l'exposition, en ce qui concerne l'art moderne, a été moins concentrée sur l'essentiel de la pensée et de la création artistique roumaine au XX^e siècle.

Plusieurs rétrospectives au Musée d'Art de Bucarest ont renoué le fil avec les œuvres de jeunesse d'artistes aujourd'hui très âgés, main non moins actifs, ainsi Aurel Ciupe et Margareta Sterian. Aurel Ciupe, peintre transylvain réunit dans son œuvre les échos expressionnistes aux éléments post-impressionnistes ainsi que le font d'ailleurs de nombreux peintres de l'Europe centrale à cette époque. Margareta Sterian, peintre et poète, reliée dans les années vingt et trente, au mouvement de l'avant-garde artistique en Roumanie, est restée fidèle à une vision surréaliste mouvementée, incar-

née dans un répertoire iconographique pratiqué au début du siècle tout autant par les expressionnistes que par les cubistes. Forains, masques, danses folkloriques, atmosphère de bohème un peu fantastique, tout y est. Au Musée de Jassy Otto Briesa, un peintre moldave moins connu, mort il y a peu de temps, a eu, post-mortem, la chance d'être redécouvert par une exposition très nuancée, qui a su choisir le meilleur d'une sensibilité et d'un lyrisme dont les paysages et les portraits sont à la fois profondément marqués. Une redécouverte d'une grande portée, même du point de vue de l'histoire de la culture roumaine, a été faite par l'exposition des œuvres d'Apcar Baltazar, peintre, décorateur et critique d'art, mort à 29 ans, en 1908. L'un des créateurs de l'Art Nouveau en Roumanie, l'un des promoteurs de l'idée de Van de Velde sur le destin industriel aussi de l'art, esprit caustique et savoureux, observateur perspicace, d'une intelligence picturale remarquable, Apcar Baltazar, pour la première fois exposé avec presque toutes ses œuvres, devra occuper désormais une place de premier rang dans l'histoire de l'art et de la vie artistique roumaine au début du XX^e siècle. Le jeune Musée de Bacău, ayant une section d'art très active, a organisé une série de rétrospectives d'artistes contemporains. Les plus importantes ont été consacrées aux sculpteurs George Apostu, Peter Balogh et au peintre Marin Gherasim. Celle-ci surtout, par l'organisation assez difficile des phases de l'évolution de ce peintre, qui à ses débuts, dans les années soixante, a été attiré par un expressionisme constructif, pour aboutir à un symbolisme chromatique et compositionnel, richement nourri d'idées philosophiques sur la cité fraternelle, sur l'agora spirituelle de l'espace de civilisation méditerranéenne, sur la signification du portail, doit être enregistrée comme une étape d'espoir pour la jeune muséographie roumaine.

Amelia Pavel

À TRAVERS LES EXPOSITIONS PARISIENNES (1980)

L'année du patrimoine proclamée en France pour 1980 a donné aux musées et autres institutions culturelles une occasion particulière de mettre leurs collections en valeur et c'est ainsi que s'est trouvée encouragée l'habitude, dès longtemps prise, de faire des présentations spéciales d'œuvres appartenant aux collections publiques. La manifestation la plus spectaculaire en ce domaine a été, au Grand Palais, *Cinq années d'enrichissement du Patrimoine national* : une exposition de prestige culturel et aussi en quelque mesure politique, constituée par un choix des œuvres entrées dans les collections publiques françaises au cours des dernières années : cet imposant rassemblement de 349 pièces comptait nombre de chefs-d'œuvre ; le catalogue important qui l'accompagnait¹ offrait des notices bien documentées, mais le caractère éphémère de cette réunion d'œuvres forcément disparates diminuera l'intérêt de ce volume pour l'avenir. D'autres expositions, moins spectaculaires, ont aussi présenté des œuvres des collections publiques françaises. Le Cabinet des dessins du Louvre s'est montré particulièrement actif : il a d'une part exposé un important enrichissement

dont il a récemment bénéficié, les *Donations Claude Roger-Marx*, qui offrent un ensemble très choisi de 51 aquarelles et dessins de maîtres du XIX^e et aussi du XX^e siècle, parmi lesquels les Delacroix, les Daumier et les Redon méritent une particulière attention ; outre ces œuvres nouvelles, le Cabinet des dessins a sorti de ses cartons un ensemble de *Pastels du XIX^e siècle* et une série de pièces invitant à *Revoir Chassériau* ; il a enfin présenté, pour commémorer le bicentenaire de la naissance d'Ingres, l'ensemble des dessins du maître qu'il possède, ainsi que des paysages dessinés d'Ingres conservés par le Musée de Montauban et des portraits contemporains d'Ingres — dessins, miniatures et pastels — appartenant aux collections du Louvre : commémoration modeste certes, mais de haute qualité. Le Musée du Louvre, fidèle à ses habitudes, a exposé au Musée d'art et d'essai du Palais de Tokio plusieurs séries d'œuvres tirées de ses réserves et appartenant à des domaines variés de l'art : de l'Antiquité relevaient *Au royaume de Saba : archéologie du Yémen* ainsi que *Grèce, Etrurie, Rome* ; le moyen âge confrontait *Tissage et vêtements de l'Égypte chrétienne* avec *Sculptures médiévales en Champagne* ; les siècles modernes étaient largement et diversement présents, avec *La grisaille, Cartons des « Fruclius Belli »*, *Cartons des XVI^e, XVII^e*

et XVIII^e siècles, *Portrait et société en France de 1715 à 1789* et (venues du Mobilier national) *Soieries de Lyon, commandes impériales*; autant d'occasions de voir des œuvres souvent mal connues et susceptibles à la fois de satisfaire le plaisir du visiteur et d'offrir des suggestions au chercheur. Le Louvre a aussi montré, comme il l'avait déjà fait de temps à autre, un groupe de gravures issues de la collection Edmond de Rothschild: il s'agissait cette fois de *Maîtres de l'eau-forte des XVI^e et XVII^e siècles*, c'est à dire d'un choix important des grands graveurs de l'époque classique dans divers pays. Le Louvre a, d'autre part, inauguré une nouvelle présentation de ses *Salles étrusques*, où triomphait l'admirable sarcophage de Cerveteri récemment restitué dans son état ancien. Le Musée national d'art moderne et la Bibliothèque nationale ont conjointement présenté au Centre Beaubourg les pièces d'*Atlan* qu'ils possèdent, rendant ainsi hommage à un artiste très doué et trop tôt disparu, dont l'œuvre est empreint de spiritualité abstraite.

La Ville de Paris, pour ne pas être en reste, a rassemblé à l'Hôtel de Ville les *Trésors des Musées de la Ville de Paris*: un choix restreint — 138 œuvres — représentait les dix musées municipaux, qui sont d'un caractère très varié, les uns étant consacrés à un homme, d'autres à un genre d'œuvres ou à un domaine limité, d'autres enfin à un vaste champ artistique; le catalogue², important, restera comme un florilège des collections municipales parisiennes et pourra rendre service malgré son caractère partiel. Le Musée Carnavalet, qui conserve les collections historiques de la Ville, a fait une présentation spéciale, *Les Cent ans du Musée Carnavalet*, pour fêter le centenaire de sa fondation. Quant au Musée du costume, lui aussi municipal, il a tenu, pour sa part, à rendre hommage aux donateurs qui ont si largement enrichi ses collections et a montré successivement, dans cette perspective, *Chapeaux. 1750 — 1960* et *Modes françaises du XVIII^e siècle à nos jours*: deux expositions fort plaisantes et fort suggestives sur les apparences vestimentaires des hautes classes de la société française au cours des deux derniers siècles. Le Musée des arts décoratifs, lui, a évoqué le patrimoine, comme il se devait, à travers *Les métiers de l'art*, en présentant, à côté d'une suite importante de chefs-d'œuvre du passé tirés de ses collections, un choix lui aussi important d'objets créés par les artisans d'aujourd'hui. Les grandes bibliothèques parisiennes ne sont pas restées à l'écart de cet effort de diffusion du patrimoine français: la Bibliothèque nationale a tiré de ses collections la matière de l'exposition présentée au Petit Palais sous le titre *Regards sur la photographie en France au XIX^e siècle*; la Bibliothèque de l'Arsenal a montré les *Trésors de la Bibliothèque de l'Arsenal*, c'est à dire des œuvres fort diverses — manuscrits du moyen âge, reliures anciennes et modernes, éditions rares, documents et autres objets — qui étaient souvent fort belles et qui offraient parfois un intérêt tout particulier en raison des vicissitudes qui ont marqué l'histoire de la Bibliothèque. La Fondation Custodia à l'Institut Néerlandais, a, elle aussi, présenté quelques-uns de ses trésors, un choix de dessins italiens *De Ricci à Tiepolo*. D'outre Atlantique sont venues quelque temps au Centre Beaubourg les *Œuvres futuristes* du Museum of Modern Art de New York, ce qui a donné l'occasion au public français de se familiariser de la meilleure façon avec un important courant de l'art italien

du XX^e siècle, qui est particulièrement bien représenté au musée new-yorkais et qui n'est pas encore très largement apprécié en France à sa juste valeur.

D'autres expositions muséologiques ont revêtu un caractère différent, celles par exemple qui concernaient des musées en devenir. C'est ainsi qu'au Musée du Luxembourg a été présenté la *Donation Masurel*, c'est à dire un ensemble important de peintures modernes (avec quelques sculptures et dessins) destiné à constituer le fonds d'un nouveau musée d'art moderne que va construire à Villeneuve-d'Ascq la Communauté urbaine de Lille: initiative fort heureuse qui va permettre à la région du Nord de marquer fortement sa place parmi les collections publiques d'art moderne françaises. Une autre entreprise du même ordre, mais tournée vers le passé, est l'aménagement du Musée du XIX^e siècle dans l'ancienne gare d'Orsay à Paris; les travaux préparatoires ont commencé et plusieurs projets d'architecture ont été présentés sur les lieux-mêmes; ils proposaient des solutions diverses, qui s'efforçaient de répondre à un programme muséologique vaste et complexe, en respectant l'architecture de l'édifice, qui est, par certains de ses aspects au moins, un témoin important des origines de l'architecture moderne en France. C'est une autre face de la vie des musées que dévoilaient deux expositions consacrées à la vie et à la sauvegarde des œuvres d'art. L'une, *Restauration des peintures*, présentée au Musée du Louvre, révélait, à travers un petit choix d'œuvres empruntées aux collections du Musée, comment travaille l'atelier de restauration du Louvre, et le petit catalogue³ qui accompagnait l'exposition restera un document précieux pour la connaissance des problèmes. L'autre exposition, *La vie mystérieuse des chefs-d'œuvre*, présentée au Grand Palais, était plus ambitieuse, car elle essayait de faire le tour des services que la science peut rendre à l'art, non seulement pour la conservation des œuvres, mais aussi pour la connaissance de leur technique et l'appréciation de leur situation historique; l'époque récente a beaucoup enrichi la diversité des moyens et des méthodes d'investigation et l'exposition, à travers un certain nombre d'exemples pertinents, offrait de toutes ces approches un bilan fort complet, parfois difficile d'accès au grand public malgré l'aspect spectaculaire de certaines présentations, mais précieux par sa solidité scientifique, dont un catalogue important⁴ conservera les données.



L'art des siècles anciens n'a pas suscité un très grand nombre d'expositions, mais certaines d'entre elles étaient dignes d'une particulière attention.

La part de l'Asie s'est trouvée être importante. Le Petit Palais a montré *L'image sacrée en Thaïlande*, une exposition qui réunissait un nombre notable de sculptures appartenant pour la plupart aux siècles correspondant à notre moyen âge; elles étaient souvent de très belle qualité et la figure du Bouddha, qui revenait fréquemment, s'offrait sous des interprétations diverses suivant les temps et les lieux. Dans les expositions asiatiques, le Japon a tenu une place de choix et c'est un ensemble très typiquement japonais qu'a révélé la galerie Janette Ostier: *Les jardins d'or du prince Genji* montraient une série de peintures du XVII^e siècle illustrant le roman de Murasaki

Shikibu « Le prince Genji », qui depuis un millier d'années jouit au Japon d'une grande renommée et qui a été récemment traduit en français ; ces œuvres de format divers — longs rouleaux ou petites peintures carrées — étaient d'une grande délicatesse et évoquaient avec un charme raffiné les actions des personnages ou la poésie des paysages ; le catalogue⁵, très richement documenté et agréablement présenté, perpétuera le souvenir de cette séduisante manifestation. Le Musée Cernuschi, lui, a donné à voir une exposition intitulée *Namban*, c'est à dire les œuvres que susciterent au Japon, durant les XVI^e et XVII^e siècles, les rapports des Japonais avec les Occidentaux, surtout Espagnols et Portugais, qui vinrent alors au Japon et y apportèrent le christianisme ; ces œuvres de tout genre, qui souvent dépeignent ces rencontres et portent même parfois l'empreinte de l'art occidental, illustrent un aspect fort intéressant de l'histoire des relations entre l'Europe et l'Extrême-Orient. On sait que l'estampe japonaise, au XIX^e siècle, a été l'occasion d'autres relations du même genre ; elle a justement inspiré deux expositions du plus grand intérêt. L'une, à la galerie Huguette Berès, était consacrée à *Sharaku*, l'estampeur devenu célèbre par les portraits d'acteurs du théâtre Kabuki qu'il exécuta en 1794—95 ; l'exposition montrait près de la moitié de son œuvre et elle présentait ces portraits dans des épreuves d'une qualité rare, si bien qu'elle était à la fois enchanteresse et instructive, car on n'avait pas vu en Europe depuis 1912 une pareille réunion d'estampes de Sharaku ; aussi le catalogue⁶, fort bien fait, sera-t-il dans l'avenir un précieux ouvrage de référence. C'est un autre maître de l'estampe, plus célèbre encore, *Hokusai*, que le Centre culturel du Marais a célébré par une exposition vraiment mémorable : elle réunissait un ensemble considérable d'estampes, accompagnées de peintures, de dessins et de livres et environnées d'objets divers appartenant à l'époque d'Hokusai ; elle offrait donc une occasion unique d'embrasser d'un même coup d'œil l'essentiel de l'œuvre de l'artiste, qui apparaissait ainsi dans toute sa diversité et toute sa grandeur ; parmi tous les maîtres de l'estampe japonaise il est bien, sans doute, celui qui atteint le plus sûrement au plan de l'universel, par l'extraordinaire acuité de sa vision, la puissance expressive de son trait et sa capacité de retrouver à travers les personnages pittoresques de son temps la figure de l'homme éternel ; le catalogue⁷, important, richement illustré et savamment établi, sera le digne prolongement de cette exceptionnelle manifestation.

Le moyen âge européen a suscité plusieurs expositions notables. À la galerie de la Défense sont venus les *Trésors des Daces*, un ensemble important d'objets prêtés par les musées roumains qui évoquait les modes de vie et les capacités artistiques des habitants de la Roumanie avant la conquête romaine ; cette présentation aura permis à un large public de bien appréhender — et le catalogue⁸ y aidait largement par ses textes nombreux et précis — le passé lointain de la Roumanie, moins familier sans doute aux Français que les époques plus récentes. Le Grand Palais, lui, a présenté *La Bulgarie médiévale. Art et civilisation* : une exposition abondamment pourvue d'objets et aussi de peintures et de sculptures, qui évoquait le premier royaume bulgare fondé il y a treize siècles et témoignait de sa place dans le monde médiéval et de ses relations avec l'Orient et l'Occident. Les Archives nationales ont organisé

une exposition de caractère essentiellement historique, *En France après Jeanne d'Arc*, qui illustrait la vie des Français à la fin du moyen âge, après la guerre de Cent ans ; mais la part des œuvres d'art était large : présentées soit en original, soit en reproduction, elles rendaient l'exposition très vivante et montraient combien l'art de cette époque était attentif à la réalité contemporaine.

Les siècles modernes en Occident ont eu aussi leur part de manifestations publiques. Le Centre Beaubourg a monté une exposition assez spectaculaire en rassemblant, autour des deux grands globes — terrestre et céleste — faits pour Louis XIV, des cartes et des plans sur le thème *Cartes et figures de la terre* ; il a publié à cette occasion un volume important⁹, où abondent les textes et les images susceptibles de permettre d'envisager dans leur multiple diversité les problèmes qui se posent à ce sujet ; il constitue de ce fait un apport précieux à la connaissance de la cartographie. Le Centre Beaubourg a présenté aussi une autre exposition de portée générale, *Errants, nomades et voyageurs*, qui faisait pittoresquement le tour des questions que posent les catégories sociales appelées, pour des raisons diverses, à se déplacer occasionnellement ou constamment. Ces deux expositions du Centre Beaubourg revêtaient une dimension internationale ; les autres se sont bornées à la France, si l'on excepte la présentation des *Aulejos* par le Musée des arts décoratifs, qui évoquait un art typiquement portugais, traditionnel mais encore vivant sous des formes modernes. C'est à l'art populaire français que s'intéresse par vocation le Musée des arts et traditions populaires, et il a organisé deux expositions fort intéressantes : l'une, *Hier pour demain*, illustrait au Grand Palais — à l'occasion de l'« année du patrimoine » — le bilan de ses activités, elle avait donc un caractère général et elle montrait des objets très divers permettant de suivre, depuis la fin du XVIII^e siècle, les vicissitudes de la recherche ethnologique en France, qui revivaient dans le catalogue¹⁰ ; l'autre exposition, au Musée même, était consacrée à *L'instrument de musique populaire* et rassemblait un grand nombre d'instruments ou de documents figurant des instruments, provenant des diverses provinces françaises et s'échelonnant de l'époque gallo-romaine au XX^e siècle. C'est à une période plus limitée — du XVI^e au XVIII^e siècle — que se référait l'exposition *Faïences françaises* présentée au Grand Palais : très ample, elle passait en revue les divers ateliers qui, dans toutes les régions de France, ont été actifs plus ou moins longtemps durant cette période ; elle proposait ainsi un véritable bilan de l'art français de la faïence à l'époque de sa belle floraison, un bilan que l'on retrouve sur le catalogue¹¹. C'est Paris qui était au centre d'autres expositions : celle du Musée Carnavalet, *Île Saint-Louis*, évoquait par des peintures, des gravures et des œuvres ou documents divers, les vicissitudes à travers les siècles d'un quartier prestigieux de Paris ; l'exposition de la Bibliothèque nationale, *La Comédie-française. 1680—1980*, illustrait l'existence du célèbre théâtre durant trois siècles. Les expositions consacrées personnellement à des artistes ont été peu nombreuses : la galerie Cailleux a montré un beau choix de dessins et de peintures d'*Hubert Robert* et surtout la Caisse nationale des monuments historiques et des sites a présenté à l'Hôtel Sully (après l'avoir fait voir au Musée de Lyon) un ensemble important d'œuvres et de documents qui célébraient *Soufflot et son*

temps, à l'occasion du bicentenaire de la mort du grand architecte : les moments de sa carrière, les faces de son activité, la suite de ses édifices, les travaux de son entourage, tous ces aspects étaient illustrés avec précision et la connaissance de Soufflot s'en trouvait renouvelée et précisée, le catalogue¹² prenant sa part de cette mise à jour.



Les expositions suscitées par le XIX^e siècle ont été pour la plupart, elles, consacrées à des personnalités d'artistes. Celle du Musée Carnavalet, *Juillet 1830*, faisait exception, car elle commémorait le cent-cinquantième de la révolution parisienne qui avait fait passer la France de la Restauration à la Monarchie de Juillet ; l'évocation, appuyée sur des peintures, des gravures et d'autres œuvres, était très vivante et témoignait bien du mélange d'ardent romantisme et de réalisme calculateur dont était faite cette révolution. C'est le romanisme qu'on retrouve dans d'autres expositions, consacrées à des artistes de ce temps : l'Institut néerlandais célébrait *Ary Scheffer*, Hollandais devenu Français, peintre un peu oublié, mais non dépourvu de mérite, dont le romanisme incline parfois vers le classicisme ; l'École des beaux-arts a présenté *Horace Vernet* ; le Musée Hébert a mis en honneur *David d'Angers*, le sculpteur qui est surtout demeuré dans le souvenir comme l'imagier de l'intelligentsia romantique, mais qui fut aussi le maître du peintre Hébert, et c'est à ce titre que le Musée l'a accueilli ; il a aussi, comme chaque année, présenté un aspect de l'œuvre d'Hébert lui-même, en réunissant quelques œuvres sur *La Campagne romaine*. À propos d'un tableau d'Hébert : *La Mal'aria*, tableau célèbre, où le sentiment romantique s'exprime dans un langage classicisant. Beaucoup plus ambitieuse était, au Grand Palais, l'exposition consacrée à *Viollet-le-Duc*, qui se complétait, à l'École des beaux-arts, par *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc* ; l'exposition du Grand Palais était d'une grande ampleur et s'efforçait — ce qui n'était pas toujours facile — d'illustrer tous les aspects de l'activité du grand architecte : les restaurations de monuments, les constructions d'églises, de châteaux et d'édifices divers, les œuvres de décoration monumentale et de mobilier, les travaux du dessinateur, l'influence répandue autour de lui et après lui ; cette grande exposition, à la mesure de la place hors du commun qu'a tenue Viollet-le-Duc, permettait de serrer de plus près les questions qu'il pose, et l'important catalogue¹³ y contribuait fortement et restera un précieux instrument de travail.

Viollet-le-Duc se situe entre le romantisme et la modernité. C'est aussi une position intermédiaire, analogue, qu'ont occupée à cette époque d'autres titulaires d'expositions : un grand écrivain, *Flaubert*, célébré par la Bibliothèque nationale pour le centenaire de sa mort ; une femme sculpteur, *Marcello*, présentée au Musée Rodin, dont l'art, un peu injustement oublié, oscillait entre le romantisme, le réalisme et l'académisme. Ces expositions débordaient sur la seconde moitié du siècle, époque multiple et diverse, qui a suscité plusieurs expositions d'importance fort inégale. Elles ont été dominées par l'*Homage à Claude Monet*, qui a réuni au Grand Palais 127 tableaux du peintre ; sans prétendre à l'exhaustivité, l'exposition n'en offrait pas moins des œuvres souvent capitales de toutes ses époques et, tout en suscitant une grande délectation, elle confirmait une fois de

plus la place cardinale de Monet dans la peinture française et elle permettait d'utiles confrontations ; sa valeur didactique se prolongeait dans les textes et les notices d'un catalogue ample et soigné¹⁴. Le maître de Monet, *Eugène Boudin*, a été l'objet d'une belle exposition organisée par la galerie Schmit : riche de 93 pièces — peintures, pastels, aquarelles, dessins — qui étaient souvent de grande qualité, elle jalonnait la carrière de Boudin d'une manière aussi séduisante que sûre et elle permettait de saisir à la fois l'unité de son inspiration et l'évolution de sa manière de peindre. L'époque de l'impressionnisme a vu fleurir parfois, hors de France, des groupes de peintres intéressants ; la Maison du Danemark le rappelait en montrant *Les peintres de Skagen*, c'est à dire les artistes qui se sont succédé dans cette bourgade de pêcheurs du Danemark septentrional à partir surtout de 1870 et qui ont pratiqué un art savoureux, à la fois un et divers. Pour la seconde partie du siècle, les arts proprement graphiques ont souvent retenu l'attention des organisateurs d'expositions : la galerie Beauvau Miromesnil a présenté un ensemble de gravures, de dessins et aussi de peintures de *Marcelin Desboutin*, tandis que la Bibliothèque nationale montrait des pièces récemment entrées d'*Eugène Carrière* ; le Centre culturel de la communauté française de Belgique a rassemblé un choix d'œuvres graphiques de *Félicien Rops* et la Bibliothèque Marmottan des œuvres du dessinateur *Job*, notamment ses images inspirées par l'épopée napoléonienne ; *Mucha*, présenté au Grand Palais, était un artiste plus riche et l'exposition, importante, le faisait apprécier dans la diversité de ses talents, qui l'ont porté de la vignette à la grande peinture, de l'affiche au vitrail, du bijou au décor monumental ; Mucha se retrouvait dans l'exposition du Musée de l'affiche, *L'affichomanie*, qui offrait un large panorama de l'affiche entre 1880 et 1900. La photographie a été aussi accueillie : le Musée du Luxembourg, notamment, a rassemblé (après le Musée d'Arles) une rétrospective de l'œuvre de *Charles Nègre*, un des maîtres photographes du milieu du siècle, qui a beaucoup travaillé dans le Midi de la France et dans la région parisienne.



Ce sont, comme d'habitude, les expositions consacrées à l'art du présent siècle qui ont été les plus nombreuses, sinon toujours les plus importantes. Celles qui revêtaient un caractère plus ou moins général ont été dominées par la grande manifestation du Centre Beaubourg sur *Les réalistes* : elle a réuni un ensemble considérable d'œuvres plastiques et de documents intéressants l'architecture ou la littérature, qui couvraient l'ensemble du monde occidental durant la période de l'entre-deux-guerres ; c'était une exposition très riche, un peu foisonnante tout en laissant deviner quelques lacunes, parfois, un peu incertaine dans son propos, en raison du caractère quelque peu vague et ambigu qui s'attache à la notion de réalisme ; mais elle apportait un matériel considérable et parfois des œuvres de grande qualité, où pouvait se nourrir une connaissance large et précise de certaines orientations capitales — et effectivement largement convergentes — de l'art occidental entre 1919 et 1939 ; le monumental catalogue¹⁵ constitue par ses textes et ses images une contribution durable à cette prise de conscience de l'importance et de la nature d'une époque qui

est maintenant entrée dans l'histoire. D'autres expositions, moins amples, ont évoqué d'autres courants artistiques : au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, c'est un musicien — de premier plan — qui a été honoré par la réunion d'un ensemble important d'œuvres diverses, *Stravinsky*; le Salon d'automne, au Grand Palais, comportait, à côté de ses exposants habituels qui montraient parfois des œuvres de qualité, une rétrospective consacrée au *Centenaire de Guillaume Apollinaire*, qui évoquait, outre le poète, le critique d'art, en montrant dans cette perspective un choix important de tableaux de ses contemporains; c'est du groupe *Forces nouvelles* que le Musée d'art moderne de la Ville de Paris a évoqué l'activité, qui s'était déployée surtout à la veille de la Seconde guerre mondiale et qui conjugait traditionalisme, réalisme et rigueur formelle. Certaines expositions se sont organisées autour d'un sujet précis et ont fait intervenir ainsi des artistes divers, comme *L'art et le sport* au Centre culturel de Boulogne-Billancourt ou, à la Bibliothèque nationale, *René Char. Manuscrits enlumines par des peintres du XX^e siècle*. D'autres manifestations se sont tournées vers d'autres artistes que les purs plasticiens : le Musée de Saint-Denis a présenté *Tapisserie et poésie*; sous les auspices de la Fondation nationale de la photographie, établie à Lyon, a été présentée à Paris, au Petit Palais, dans le cadre de l'« année du patrimoine », l'exposition très suggestive *Les frères Lumière à l'aurore de la couleur*, ainsi que *10 photographes pour le patrimoine*; la Ville d'Ivry-sur-Seine a proposé au public les lauréats de sa *Bourse d'art monumental*, tandis que le Ministère de l'environnement présentait, au Grand Palais, les données d'un problème d'architecture important et très actuel, *Construire en quartier ancien*, et proposait, exemples à l'appui, diverses solutions possibles. Un certain nombre d'autres expositions, enfin, se sont attachées à montrer aux Parisiens l'art de pays autres que la France et elles étaient souvent intéressantes : au Musée de l'affiche, c'a été *L'affiche en Belgique. 1880—1980*; le Centre Beaubourg s'est attaché à *Architectures en Allemagne. 1900—1933*; le Musée d'art moderne de la Ville de Paris a accueilli (après le Musée de Saint-Étienne) *L'art en Hongrie. 1905—1930. Art et révolution* et a montré aussi *Sculptures polonaises contemporaines*; le Centre Beaubourg a encore illustré *Utopies et réalités en URSS. 1917—1934*; le Salon des Indépendants, quant à lui, a présenté au Grand Palais, outre ses nombreux exposants coutumiers, *L'Amérique aux Indépendants*, c'est-à-dire les divers aspects de l'art des États-Unis hier et aujourd'hui, tandis que le Musée d'art moderne de la Ville de Paris recevait du Museum of Modern Art de New York l'exposition *Mirrors and Windows*, qui montrait la photographie américaine depuis 1960; ces expositions ont eu le mérite de familiariser un peu plus le public français avec des formes d'art étrangères, dont l'importance et l'intérêt lui avaient jusqu'ici trop souvent échappé.

Innombrables ont été, comme toujours pour le XX^e siècle, les expositions personnelles, dont on ne peut citer que quelques-unes. Certains artistes de la première partie du siècle ont été l'objet de présentations significatives et parfois importantes : le Salon de Montrouge avait donné la vedette à *Pierre Bonnard*, dont il montrait un choix d'œuvres de qualité; la galerie Les arts plastiques modernes a présenté un bon petit ensemble d'œuvres de *Rouault*; le Musée d'art mo-

derne de la Ville de Paris a rendu hommage à *Derain*, en groupant autour des pièces de ses propres collections quelques tableaux venus du dehors, tandis que la galerie Dina Vierny célébrait en *Matisse* le dessinateur, de la manière la plus séduisante et la plus riche qui fût; la galerie Marcel Bernheim a sorti de l'ombre *Ch. Camoin*, qui peignit dans le sillage des Fauves et des Impressionnistes; c'est aussi sur les marges du fauvisme qu'avait travaillé *Jean-Julien Lemordant*, dont la galerie Beauvau Miromesnil a justement rappelé le souvenir; à la galerie Claude Bernard, c'est un choix de peintures de *Picasso*, étalées sur l'ensemble de sa carrière, qui a été accroché; la galerie Louis Carré a accueilli successivement *Jacques Villon*, avec 30 peintures de grande qualité allant de 1919 à 1960, puis *Robert Delaunay*, dont un beau choix d'œuvres marquait bien le cheminement; de *Chagall*, le Musée d'art et d'essai a montré une œuvre récemment entrée au Musée national Message biblique Marc Chagall de Nice, un clavecin peint par l'artiste; une importante rétrospective de *Pascin* a été organisée dans le cadre du Salon d'automne et, riche de beaux nus de femmes et d'autres œuvres, elle aura permis de remettre en valeur ce peintre qui, après avoir connu la vogue, demeurait dans un certain effacement; la galerie J. L. Roque, enfin, a rendu hommage à *Charchoune*. D'autres peintres, nés autour de 1900, qui ont travaillé dans un esprit tout autre, ont retenu aussi l'attention : le Musée d'art moderne de la Ville de Paris a consacré une vaste exposition à *Gromaire*, dont l'art solide résiste au temps, même s'il ne s'est pas beaucoup renouvelé au fil des ans; la galerie Karl Flinker a montré des œuvres d'*Hélion* des années 50, période de son essor figuratif; au Musée de l'affiche, une rétrospective *Jean Carlu* confirmait la force, l'intelligence et la rigueur du grand affichiste; une rétrospective partielle, allant de 1922 à 1939, a été consacrée par le Musée d'art moderne de la Ville de Paris à *Hartung*, maître du graphisme abstrait; c'est une abstraction musicaliste qui anime l'œuvre de Louise Janin, à qui la Maison pour tous de Courbevoie a voulu très justement rendre hommage. Des artistes plus récents ont suscité aussi des expositions souvent dignes d'attention : de *Prassinos*, le Grand Palais a exposé des peintures et des dessins récents, qui semblaient descendus de la Veie lactée; il faut citer aussi *Gérard Fromanger*, dont le Centre Beaubourg a montré les fantaisies hautes en couleur, ainsi que *Marti* et *Dado*, présentés tous deux par la galerie Isy Brachot, créateurs tous deux d'êtres monstrueux, robots mécaniques pour le premier, formes fœtales pour le second; certains exposants étaient sculpteurs : *Viseur*, inventeur, encore chez Isy Brachot, d'objets monstrueux, — *Melois*, à la galerie Jean-Pierre Lavignes, qui construit aussi des figures étranges, non sans humour, — et surtout *Niki de Saint Phalle*, à qui le Centre Beaubourg a consacré une rétrospective, où l'imagination cocasse et exubérante de l'artiste se déployait avec une truculence baroque.

Paris a vu aussi se manifester quelques artistes étrangers. L'Italien *Benedetto*, successeur des futuristes, est venu montrer quelques-unes de ses œuvres à la galerie NRA; un autre Italien, *Nando*, a exposé à la galerie de Seine des nus de femmes empreints d'un maniérisme à la fois souple et tendu. Le Musée Rodin a présenté l'œuvre du sculpteur *Fenosa*, un Catalan fixé maintenant en France, qui imprime à son classicisme un élan

baroque et qui reste ainsi fidèle à son terroir ; le baroque hantait aussi les tableaux de *Jiménez-Balaguer* à la galerie Vienner. Le Centre Beaubourg a montré des œuvres récentes du Suisse *Peter Stämpfli*, où dominaient les variations picturales sur le pneu d'automobile. L'Institut néerlandais a fait voir l'œuvre d'un adepte du courant De Stijl peu connu en France, *Bart van der Leek*, peintre et décorateur. Les Scandinaves ont été nombreux : à la Maison du Danemark, *Wilhelm Bjerke Petersen* et ses œuvres abstraites symboliques, puis *Richard Winther* et ses photographies souvent nuancées d'érotisme ; au Centre culturel suédois, *Greta Knutson*, Suédoise venue en France, peintre sans attirance pour le surréalisme bien qu'elle ait été un temps l'épouse de Tristan Tzara ; au Centre Beaubourg, enfin, *Öyvind Fahlström*, illustrateur humoriste. La galerie Jean-Pierre Lavignes a montré d'étranges figures de la Polonaise *Kawalerowicz* et le Centre Beaubourg a présenté les peintures de l'Arménien *Sarian*, originales visions d'Orient. C'est encore le Centre Beaubourg qui a accueilli les œuvres de deux peintres américains : *Barnett Newman* et ses dessins d'après-guerre, lieux de méditation ; *William N. Copley* et ses figures étranges et chargées d'humour. La part des étrangers a été d'autant plus notable que ce sont eux qui ont suscité les expositions personnelles les plus importantes. Le Musée d'art moderne de la Ville de Paris a accueilli une rétrospective de *Pablo Gargallo* : le grand sculpteur espagnol méritait cet hommage parisien, car son art, né dans le modern style, puis développé en liaison avec le cubisme, mais sans se refuser à des recherches

autres, a toujours été marqué par un accent personnel très vif et il est de ceux que l'avenir retiendra comme des expressions significatives de notre siècle. L'exposition *Paul Delvaux*, au Centre culturel de la communauté française de Belgique, était plus limitée car elle comportait seulement des œuvres sur papier, mais elle était assez ample et elle projetait une juste lumière sur l'art du grand peintre wallon, qui a donné du surréalisme une si personnelle interprétation. On retrouvait le surréalisme dans la plus importante des manifestations consacrées aux artistes de ce siècle, l'exposition *Salvador Dali* du Centre Beaubourg : elle se voulait ample rétrospective et elle présentait un nombre impressionnant d'œuvres, échelonnées de 1920 à 1980 ; elle offrait ainsi largement le moyen de suivre l'itinéraire d'un artiste qui, de toute manière, est par sa personne comme par son œuvre hors du commun et qui, par là même, ne peut que susciter la discussion ; l'exposition montrait l'œuvre sous toutes ses faces, dont on peut penser qu'elles ne sont peut-être pas toutes tracées en traits également sûrs, mais auxquelles le déferlement d'une imagination toujours en quête de choes inattendus, d'interprétations inédites et de rêves étranges assure en tout état de cause une irréductible originalité ; le catalogue¹⁰, riche d'images et de textes de Dali lui-même ou d'autres gens, facilitera l'exégèse de cet artiste exceptionnel ; l'exposition, bien servie par la publicité à laquelle Dali se prête si bien, aura été le « clou » d'une saison parisienne riche et active.

René Jullian (Paris)

Notes

¹ *Cinq années d'enrichissement du Patrimoine national. 1975-1980* ; 1 vol. in 4°, 371 p. (349 n.os), 349 ill. en noir et en couleur.

² *Trésors des musées de la ville de Paris* ; 1 vol. in 4°, 138 n.os. n.br. ill. en noir et en couleur.

³ *Restauration des peintures* ; 1 vol. in 8°, 92 p., n.br. ill. ; coll. *Les dossiers du département des peintures*, 21.

⁴ *La vie mystérieuse des chefs-d'œuvre* ; 1 vol. in 4°, 335 p., n.br. ill. en noir et en couleur.

⁵ *Les jardins d'or du prince Gengi* ; 1 vol. in 4° oblong, 67 n.os. n.br. ill. en noir et en couleur.

⁶ *Sharaku* ; 1 vol. in 4°, 67 n.os. n.br. ill. en noir et en couleur.

⁷ *Le fou de peinture Hokusai et son temps* ; 1 vol. in 4° oblong, 445 n.os. n.br. ill. en noir et en couleur.

⁸ *Trésors des Daces* ; 1 vol. in 4°, 461 n.os. n.br. ill. en noir et en couleur.

⁹ *Cartes et figures de la terre* ; 1 vol. gr. in 4°, 479 p., n.br. ill. en noir et en couleur.

¹⁰ *Hier pour demain. Arts, Traditions et Patrimoine* ; 1 vol. in 4°, 245 p., 669 ill. en noir et en couleur.

¹¹ *Faïences françaises. XVI^e-XVIII^e siècles* ; 1 vol. in 4°, 321 p. (479 n.os), n.br. ill. en noir et en couleur.

¹² *Soufflot et son temps* ; 1 vol. in 4°, 176 p. (330 n.os), 322 ill. en noir.

¹³ *Viollet-le-Duc* ; 1 vol. in 4°, 415 p. (649 n.os), n.br. ill. en noir et en couleur.

¹⁴ *Hommage à Claude Monet* ; 1 vol. in 4°, 378 p. (127 n.os), n.br. ill. en noir et en couleur.

¹⁵ *Les réalismes* ; 1 vol. gr. in 4°, 529 p., n.br. ill. en noir et en couleur.

¹⁶ *Salvador Dali* ; 1 vol. gr. in 4°, 414 p. (342 n.os), n.br. ill. en noir et en couleur.

PAUL NIEDERMAIER, *Siebenbürgische Städte*, Bukarest, Kriterion Verlag, 1979, 320 S., 160 Abb.

Im vorigen Jahrzehnt haben unsere Verlage eine Reihe grundlegender Arbeiten veröffentlicht die sich mit der Problematik der rumänischen, insbesondere der siebenbürgischen Städte auseinandersetzen. Die letzte Erscheinung trägt sogar den Titel *Siebenbürgische Städte* und hat als Verfasser den Architekten Paul Niedermaier. Zum Unterschied von den meisten anderen Werken die in den Bereich der städtischen Geographie oder der historischen Soziologie gehören¹ — da sie einerseits über die urbane Form, andererseits über die Grundfunktionen der Städte handeln — beabsichtigt Paul Niedermaier in seiner Arbeit den Mechanismus der Entstehung und Entfaltung der mittelalterlichen Städte Siebenbürgens, die Gesetze des Funktionierens deren Systeme vorzustellen. Paul Niedermaiers Werk enthält aber nicht nur eine Analyse des Städtebaus aus diesem Teil Europas, sondern auch eine spezifische Methodologie, ein wirksames Forschungsinstrument in einem noch wenig bekannten Bereich: die Entwicklung der städtischen Morphologie.



Die vorgeschlagene Forschungsmethodologie des urbanistischen Anwachsens der Städte stützt sich auf die bewährte Feststellung, daß in ihrer physischen Verwandlung die Stadtform lange Zeit einige stabile Elemente beinhaltet. Als solche können die Gestaltung des Straßennetzes, die innere Parzellierung der Quartale sowie die Lokalisierung der großen Nutzungszonen angesehen werden. Zahlreiche Städte die durch Krieg, Feuerbrunst oder Naturkatastrophen zerstört wurden (London 1666, Kopenhagen 1728, Moskau 1812) sind in einer neuen Architektur wiedergebaut worden, wobei man das alte Straßennetz und die frühere Parzelleneinteilung beibehalten hat. Schlußfolgernd, kann die Lage in den siebenbürgischen Städten die Gleiche gewesen sein.

Von dieser Prämisse ausgehend, folgt nun die Erfassung des Zustands der Stadtviertel und der Parzellierungen in den verschiedenen Momenten der Stadtentwicklung, um hernach die spezifischen Informationen folgern zu können. Der Ausgangspunkt der Untersuchungen waren die topographischen Aufnahmen, die Ende vorigen Jahrhunderts, noch vor den ersten großen planimetrischen Veränderungen, angefertigt wurden.

Die Verdeutlichung der Reihenfolge des Parzellierungsprozesses hat sich auf mehrere Erwägungen gestützt. Erstens wurde eine Typologie der Parzellenformen und ihrer Einfügung in die Stadtquartale offenbart. Von den drei Parzellentypen hat wahrscheinlich die annähernd quadratische Form das längste Bestehen, wobei die langgestreckten, rechteckigen Hofstellen jüngeren Datums sind. Zweitens hat Paul Niedermaier, von der gesetzlichen Grundlage ausgehend, festgestellt, wie und in welchem Masse die ursprüngliche Parzellenstruktur der Stadtviertel verändert werden konnte. Das alte sächsische Erbrecht (bis 1845 gültig) verbot im Allgemeinen das Teilen der Parzellen und bevollmächtigte den Stadtrat den *status quo* zu verfolgen². Drittens wird der Mechanismus der Parzellenvermehrung aufgeklärt, wobei behauptet wer-

den kann, daß die Verdichtung der Parzellen auf Grund genauer Gesetze stattfand.

Das Entziffern dieses Prozesses gestattet letzten Endes die ursprüngliche Gestaltung der Parzelleneinteilung, also den Moment in dem die Ortschaft vom Stadium des extensiven Wachstums zu dem der intensiven Entwicklung überging, festzuhalten. Da in der Regel die Siedlungen sich konzentrisch um den originären Kern entfaltet haben, wurden vorerst die Kennzeichen der vorgezogenen Standorte der *Hospites* für die zukünftigen Dörfer und Städte, hervorgehoben. Danach können die Grenzen verschiedener Baustadien mittels solcher Elemente wie z.B. die Planimetrie der Quartale, der Standort einiger Gemeinschaftsbauten, die Reste der Wehranlagen usw. festgelegt werden. Auf Grund dieses methodologischen Systems kann Paul Niedermaier, Schritt für Schritt, das Anwachsen der Städte von den ältesten Einzelgehöften oder kompakten Siedlungskernen, die vor der Kolonisation bestanden und die später in die geordnet parzellierten Quartale der *Hospites* eingegliedert wurden, bis zu der stufenartigen Expansion der neuen Niederlassungen, durch mehrere Phasen der Parzellenverdichtung bis zur relativen Sättigung der „inneren Städte“ gekennzeichnet, verfolgen.

Durch die Bestimmung der Reihenfolge der Parzellierungen und derer Datierung mittels verschiedener schriftlicher oder baulicher Urkunden, wird es möglich die Ausdehnung der Ortschaften, so wie die betreffende Flächenbilanzierung in gewissen Momenten des Anwachsens festzuhalten. Obwohl die Dimension und Struktur des Raumkonsums eines der Endzwecke der städtebaulichen Forschung ist, kann diese das Problem der Nutznießer der Bausubstanz nicht umgehen. Der Verfasser versucht eine Verbindung zwischen den Veränderungen der Parzellenzahl und der Vermehrung der Bevölkerung, selbst wenn nicht in allen Fällen von einer parallelen Dynamik die Rede sein kann, hervorzuheben. Zur Untersuchung der demographischen Evolution in allen ihren Einzelheiten, liefern aber die herkömmlichen Quellen (Volkszählungen, Steuerregister, dokumentarische

Erwägungen, außergewöhnliche Ereignisse, Inschriften, Reiseverzeichnisse) immer noch unentbehrliche Informationen.



Der zweite Teil der Arbeit vervollständigt die Methodologie durch ein entsprechendes Erforschungssystem der Entwicklung der architektonischen Substanz (Wohngebäude, gemeinschaftliche Bauten und Anlagen). Der Ausgangspunkt, größtenteils unveröffentlicht, berücksichtigt das Verhältnis zwischen dem Bauherrn und dem Baumeister, zwischen den Ersuchen des Ersteren und den Erfüllungsmöglichkeiten des Letzteren.

Was die Finanzierung anbelangt, unterscheidet der Autor zwischen privatem und kollektivem Bau, der, gemeinschaftlich benützt, von den Stadtbewohnern oder von der zentralen (königlichen) Verwaltung bezahlt war. Die königlichen Burgen, die massiv aus den zentralen Fonds finanziert wurden, zogen neben der lokalen Arbeitskraft auch die der benachbarten Zonen zu, was auch zu einer Verkürzung der Bauzeit führen konnte. Mit den lokalen Investitionen, die von den Bürgern getragen wurden, verhielt es sich ganz anders. Die Kosten der Wehrmauern wurden ausschließlich von den Stadtbewohnern bezahlt, da die Unterstützung des Königs oder die materielle Mitarbeit der benachbarten Dörfer vernachlässigbar waren. Durch Vergleiche und Extrapolierungen stellt Paul Niedermaier die geldliche Anstrengung der Bewohner fest, die sich auf die Kosten der Bauarbeit und auf den Preis der verarbeiteten Materialien aufteilen. Die Lösung ist gültig im Falle der Massenproduktion, benötigt aber einige Korrekturen dann wenn man die Unikate (die Gebäude und Anlagen durch die sich das Prestige der jeweiligen Gemeinschaft behauptet) betrachtet.

Das Studium des Finanzierungsmechanismus bringt wesentliche Aufklärungen in der Entwicklung des Wohnungsbestands. Auf Grund der Verkaufsakten sowie der Steuerregister hat der Verfasser den Preis einer Wohneinheit feststellen können³, sowie die Variation dieser Preise innerhalb einer gegebenen Zeitspanne. (In der Suche nach zusätzlichen Belegen gelingt es sogar den Wert der Gebäude auch mit Hilfe einer Materialienpreisliste, zu der noch die Kosten der Bauarbeit addiert wurden zu prüfen).

Von dem Schätzungswert der Eigentümer ausgehend, schlägt Paul Niedermaier eine Typologie der Wohnungen vor, die wichtige Elemente für die genaue Feststellung der Übergangsmomente von den Holzhäusern zu den gemauerten, von den erdgeschossigen Gebäuden zu denen mit Stockwerken, von den einfachen Grundrissen mit wenigen, gleichen Räumen zu denen mit zahlreichen, differenzierten Räumen kennzeichnet. Und wie zwischen dem Preis und dem Standort der Hofstelle ein direktes Verhältnis besteht, war es selbstverständlich, daß auch die Verteilung der verschiedenen Häusertypen innerhalb der Stadt nicht zufällig war (Behauptungen die im Falle von Braşov/Kronstadt bewiesen wurden).

Ein weiteres Element der Forschungsmethodologie betrifft die Arbeitsproduktivität. Falls man das Volumen an Materialien für jeden Gebäudetyp und das Quantum des von einer Arbeitsgruppe gefertigten Mauerwerks in einem gegebenen Zeitabschnitt kennt, ist es möglich das Wachstum der Bausubstanz bei verschiedenen Momenten zu

bestimmen. Die Beweisführung umkehrend und die jährliche Produktion auf die stabile Bevölkerung beziehend, kann man auf den geldlichen Aufwand einer Wirtschaft schließen.

Auf ähnliche Weise, wird ein Verzeichnis der wichtigsten gemeinnützigen Bauten der siebenbürgischen Städten im Mittelalter aufgestellt. Ferner wurden die Flächenanteile die sich auf die genaue Anzahl der Nutznießer beziehen, errechnet⁴. Die sich ergebenden Informationen gestalten einerseits die Kontrolle der Bevölkerungszahl in einem gewissen Augenblick, andererseits die Richtung des Akkumulationsprozesses des Baufonds.

Gleichzeitig mit der Analyse des finanziellen Mechanismus, der Arbeitsproduktivität und des geldlichen Beitrags der Einwohner, verwendet der Verfasser auch traditionelle Informations- und Forschungsquellen wie archäologische Ausgrabungen, Vermessungen der erhaltenen Bauten, graphische Darstellungen der Städte, geschriebene Dokumente und Reisebeschreibungen, demographische Daten usw. Diese werden aber mit Vorzug zur Argumentierung der anfänglichen Schlüsse (die auf eigenen, unveröffentlichten Wegen erzielt wurden) betreffs die Entwicklung der Bausubstanz in den mittelalterlichen Städten Siebenbürgens genutzt.



Die Monographie *Siebenbürgische Städte* ist das Ergebnis einer langjährigen Forschungstätigkeit Doktor Paul Niedermaiers⁵. Sein Interesse für die Probleme des siebenbürgischen Städtebaus (angefangen mit der Ansiedlung der *Hospites Saxones*) findet ihren Ausdruck in zahlreichen Studien über die Bildung verschiedener Ortschaften. Die ersten begrenzten Untersuchungen förderten später umfassende Analysen der großen Städte für die Paul Niedermaier eine neue, dem Städtebauwesen angepaßte Forschungsmethodologie ausarbeitete. Der besondere Wert dieser Methode (mit deren Hilfe die Gründung und das Anwachsen einiger Ortschaften die sich im Viereck begrenzt von Braşov/Kronstadt ; Sibiu/Hermannstadt ; Cluj-Napoca/Klausenburg ; Bistriţa/Bistritz befinden, vorgestellt) kann folgendermaßen festgehalten werden :

— Verflechtung der Forschungstechniken verschiedener Wissenschaften mit den spezifischen Mitteln des städtebaulichen Studiums, indem sie ein komplexes, multidisziplinäres Untersuchungsinstrument auf dem Gebiet der Stadtplanung bestimmt ;

— Betrachtung des Verstädterungsprozesses sowohl auf der Siedlungsebene (indem das Hinterland einigermaßen vernachlässigt wird) als auch vom Standpunkt einzelner Gebäude und Ensembles, indem aber akzeptiert wird, daß sich beide Ebenen gegenseitig beeinflussen ;

— Berichtigung des Verhältnisses zwischen den Untersuchungen die sich mit den Serienbauten (Wohnungen, Wehranlagen, Straßen usw.) befassen und dem Studium der Unikate (Kirchen, Zunftlauben, Rathäuser, Krankenhäuser, Schulen) wobei unterstrichen wird, daß die Stadt in erster Linie durch ihre Massenbauten bestimmt wird ;

— Neuwertung der traditionellen Beziehung zwischen Straße, Parzelle und Haus (Grundelement der städtebaulichen Forschung und Entwurfstätigkeit) innerhalb deren sowohl der öffentliche Verkehrsraum als auch die Familienhofstelle eine überraschende Stabilität bewiesen.

Die Wirksamkeit der neuen Methode wird eingehend im Falle dreier Städte (Orăștie/Broos, Sebeș/Mühlbach, Mediaș/Mediasch) geprüft aber mit Hilfe dieses Forschungsinstruments wird der Lebenslauf auch anderer siebenbürgischen Ortschaften analysiert, wobei der Wert der alten Gebäude und städtischen Ensembles hervorgehoben wird. Die Monographie *Siebenbürgische Städte* ist demnach nicht nur eine geschichtliche Rückschau sondern

auch ein prospektiver Streifzug der für die Erhaltung der wertvollen, im Laufe der Zeit gebildeten, städtischen Komplexe plädiert. Ebenfalls kann das Buch als eine Aufforderung zur einer systematischen Untersuchung, auch auf Grund der vorgestellten Methode, der Gründung und städtebaulichen Entfaltung aller Städte Rumäniens angesehen werden.

Peter Derer

¹ 1970 : Vasile Cucu, *Orășele României* (Die Städte Rumäniens); 1971 : Carl Göllner, *Die siebenbürgische Städte im Mittelalter*; 1972, Ștefan Pascu, *Voievodătul Transilvaniei* (Die Wojewodschaft Siebenbürgens, erster Teil); 1977 Autorenkollektiv, *Urbanismul în România* (Der Städtebau in Rumänien); 1979, Ștefan Pascu, *Voievodătul Transilvaniei* (Die Wojewodschaft Siebenbürgens, zweiter Teil).

² Je nach dem Fall griff der Rat ein. Es werden die Interventionen von Großschenck, 1583, als Gärten in Höfe verwandelt wurden, von Bistritz, 1598, als ganze Viertel niedergegrissen wurden, von Leschkirch, 1715, als verlassene Wirtschaften an die Armen geteilt wurden, zitiert.

³ Ein aus Holz gefertigtes Zimmer kostete 10 Gulden im Vergleich zu 50 Gulden für ein Gemauertes. Die bescheidenen Häuser, aus Holz und nur mit Erdgeschoß, wurden auf weniger als 100 Gulden

geschätzt, die anspruchsvolleren, aus Stein oder Ziegeln, mit Erdgeschoß und einem Stockwerk, auf rund 200 Gulden, die mit zwei Geschossen auf mehr als 350 Gulden geschätzt.

⁴ Am Anfang der erforschten Periode entfielen 25 qm. städtischer Bodenfläche, 5,0 qm. Pfarrkirche und 2,5 qm. Kloster auf jede Familie, die ungefähr aus 4–5 Mitgliedern bestand.

⁵ Der Verfasser hat seine Studien 1961 an der „Ion Mincu“ Architekturhochschule in Bukarest vollendet. Im Jahre 1963 wurde er zum Leiter einer Abteilung des Brukenthalsmuseums ernannt und seit 1977 arbeitet er im Forschungszentrum für soziale Wissenschaften in Sibiu/Hermannstadt. Seine Dissertation wurde unter Anleitung Prof. Dr. Doz. Arch. Grigore Ionescu abgefaßt. Zur Zeit bereitet Paul Niedermaier eine Studie über die Ortschaften des Banats vor, die auch vom Kriterion Verlag veröffentlicht wird.

Anmerkungen

ANDREI PLEȘU, *Pitoresc și melancolie. O analiză a sentimentului naturii în cultura europeană*, Bucarest, Ed. « Univers », 1980, 260 p.

« Pittoresque et mélancolie. Une analyse du sentiment de la nature dans la culture européenne » – tel est le titre de ce livre, qui s'inscrit dans la sphère de l'essai de philosophie de la culture. Ce qui le différencie dès l'abord des autres produits du genre provient d'une tension intérieure, imprimée à bon escient par son auteur. Il s'agit d'un livre ayant, au lieu d'un, deux thèmes d'investigation : le « paysage » et la « nature ». Le fait que les deux termes se répondent réciproquement dans le cadre d'un dialogue diversement modulé au cours des siècles est évident ; Andrei Pleșu souligne, néanmoins, dès le début, le caractère profondément problématique de ce dialogue. Le paysage européen, dit-il, est « l'expression de la crise de principe où se trouve le sentiment européen de la nature ». Autrement dit : si le sentiment de la nature n'avait pas été dominé d'incertitudes tout au long de l'histoire de la culture européenne, la peinture de paysage n'aurait pas existé. Une fois établie cette tension primordiale, l'auteur vise loin, au point que l'ouvrage tout entier est mis sous le signe d'une dichotomie encore plus élevée : la dichotomie nature-culture. Car le paysage qu'est-il d'autre, sinon la forme, vue à travers la culture, de la nature ? Et la culture européenne, elle-même, qu'est-elle d'autre, sinon « l'expression de la crise de principe où se trouve le sentiment de la nature » ?

Andrei Pleșu réussit néanmoins à tempérer son discours, en se concentrant sur le débat des avatars du paysage pictural. Toutefois, s'étant armé d'une vision que dépasse de beaucoup toute autre tentative historiciste, l'auteur procède dans un sens contraire à celui adopté dans la tradition des études dédiées à l'argument. L'ordre du livre n'est pas chronologique, mais d'idéation. Les distinctions traditionnelles, comme serait, par exemple, celle entre un « paysage autonome » et un « paysage d'arrière-plan » tombent elles aussi. L'apparition du paysage autonome, moment tellement discuté et disputé dans l'historiographie d'art, constitue pour Pleșu, au premier chef, un symptôme de l'approfondissement de la distance fatale entre homme et nature : « En se proposant la nature pour objet pur, le spectateur s'affirme avec une acuité d'autant plus grande en tant que sujet. Si bien que le "Paysage autonome" devient un "paysage d'arrière-plan" de la conscience qui le contemple. Le spectateur transforme ses propres obsessions en "parerga" du paysage contemplé. Une fois de plus, la nature n'est pas laissée seule... Et plus on en parle, plus on en fait de portraits, plus sa véritable essence s'éloigne ».

Quelles sont dès lors les chances de surprendre le véritable aspect de la nature ? En essayant de répondre à cette question, Andrei Pleșu nous offre une passionnante incursion dans la « préhistoire du paysage », dans la zone « pré-visuelle » du

sentiment de la nature : dans la mentalité mythique. La Nature-Mère, la Nature-Vénus, la Nature-Nuit sont quelques-uns seulement parmi les termes d'une mentalité ancestrale où domine, en unificat, la potentialité organique, le moteur premier de «l'être en devenir» : «La nature est en son essence un flux, un épisode du grand fleuve cosmique, "eau philosophale". Le signe caractéristique de son métabolisme est *ondulatoire* [...] La nature oppose à la sphère tournante de la pensée, égale à soi-même, la cadence de la croissance et de la décroissance, du flux et du reflux [...] "La nature de la nature" est le *balancement*».

L'essence dynamique de la nature semble par là se refuser à être captée par les moyens constitués de l'art plastique. Le langage poétique ou celui musical sont des instruments adéquats à ce but. Si la recherche sur la nature-*physis* porte toujours en soi des virtualités de la méditation philosophique, les instruments de la peinture s'avèrent inadéquats devant une parçille lâche. Cette conclusion provisoire à laquelle aboutit Andrei Pleșu peut être, évidemment, diversement nuancée. «Le paysage, en tant que genre artistique» peut être considéré, certes, comme «un domaine foncièrement *non philosophique*». À cela près qu'il y a dans l'histoire de l'art des exemples — et il suffit de penser à la lignée Léonard-Klee — où la force de pénétration de l'esprit créateur, ayant pour but direct le *physis*, est indéniable. La conclusion de Pleșu reste cependant valable dans la mesure où ni chez Léonard et ni chez Klee le fait de fureter dans les lois de la nature ne mène pas *forcément* au «paysage en tant que genre artistique». Ce dernier se révèle être le fruit d'un rapport problématique de l'homme avec la nature, d'un rapport où la nuance passionnelle, érotique («l'amour de la nature») peut être décelable comme une permanence. C'est en ce sens que le recours fait par l'auteur à la célèbre distinction de Denis de Rougemont entre l'«amour tristanesque» et l'«amour donjuanesque», trouve sa justification. Ainsi se fait jour une typologie consonante de la peinture de paysage : «le *paysage tristanesque* naît en présence d'une nature qui pose le maximum de problèmes [...] L'esthétique où se laisse insérer un pareil paysage sera une *esthétique de la mélancolie*, tantôt baignée par les lumières diffuses, presque douce, de la résignation, tantôt dissolue dans une tragique gravité. Toute la lignée d'artistes de Joachim Patenier à C. D. Friedrich illustrent abondamment cette esthétique. Ce n'est pas tellement de la nature que nous prenons connaissance dans leurs œuvres, que de notre impuissance à revenir à la nature». Le *paysage donjuanesque* a en échange pour objet une nature «goûtée comme un simple spectacle et toujours „trompée" avec la peinture, la culture ou avec des hypostases faussées d'elle-même [...] De Annibale Carracci à Poussin, des pastorales du Titien à l'impressionnisme, le paysage donjuanesque évolue avec une nonchalance exempte de tout complexe».

«Le paysage tristanesque» et la relative «esthétique de la mélancolie» sont traités avec un art fascinant, non exempt de mobiles polémiques. La première récupération, elle aussi polémique, est celle opérée par Pleșu concernant le sentiment médiéval de la nature. Pour le chrétien du moyen âge la nature n'est pas forcément «un territoire du péché, de la chute, de l'égarement. Il s'agit plutôt d'un sentiment de la précarité de la nature, de celui-là même qui domine la culture du temps :

La nature en tant que «disparition» et non comme «apparition», la nature contemplée avec le sentiment que l'instant suivant elle s'évanouira, voici la leçon de l'attitude chrétienne à son égard».

Malheureusement nous ne saurions nous arrêter sur toute la trame d'idées de ce chapitre. Notre commentaire concernant les pages dédiées au premier paysage de la Genèse ou à la typologie chrétienne du jardin et du désert ne saurait être que superflu. Je signalerais néanmoins la façon dont Pleșu caractérise le sentiment mélancolique en face de la nature. «Il existe dans la mélancolie une *ambiguïté* structurale. Elle est à la fois persévérance optique et désaffection, intérêt pour les choses et éloignement d'elles. C'est l'obstination de contempler — nous dirons la *fatalité* de contempler — conjugée avec la souffrance de ne pas pouvoir aimer jusqu'au bout l'objet contemplé [...] L'amour que nous avons appelé «tristanesque» de la nature est l'*amour d'un éloignement*. De Patenier à Ioan Andreescu nous avons affaire à une peinture d'une nostalgique distance. C'est à ce moment que l'auteur, faisant très à propos recours aux concepts de la «pure visualité» (vision éloignée — vision rapprochée, optique-tactile) réussit à faire la jointure — chose si rare, tant dans la littérature philosophique que dans celle artistique — des registres d'interprétation de l'œuvre d'art. La distance philosophique et la distance optique sont reliées dans un subtil jeu des correspondances. Les pages dédiées à Andreescu (chez qui l'auteur décèle une originaire et torturante oscillation entre «éloignement» et «rapprochement») sont exemplaires au point de vue de l'exégèse plastique, élevée au niveau d'un contenu maximal d'idées.

Certes, le «paysage tristanesque» et l'esthétique de la mélancolie contiennent l'adhésion et la participation de l'auteur à un degré bien plus élevé que le «paysage donjuanesque» avec sa relative «esthétique du pittoresque».

La nature pittoresque est celle des jardins et de la peinture anglaise, celle de l'Italie du «grand tour», la nature alexandrine et celle exotique. Nous trouvons là des pages incitantes, une polémique élevée, des formules mémorables («Tout jardin, même le plus «naturel» est une affectation et, en fait, une grimace»).

La partie la plus choquante de toute la section est celle dédiée à l'impressionnisme. J'avoue que plus d'une fois, en parcourant ces pages, je me suis senti déroulé, à un pas de me laisser «convaincre». L'exposé de Pleșu a une telle cohérence, son plaidoyer est si parfaitement argumenté que le réquisitoire fait à l'impressionnisme engage totalement l'esprit du lecteur. «L'impressionnisme — dit Pleșu — est la splendeur d'une civilisation pour laquelle rien ne semble plus profond que la rétine [...] Notre sentiment global, facile à vérifier dans toute la galerie de peinture impressionniste [...] est celle d'une jovialité toujours égale à soi-même, à un souriant engourdissement estival devant une nature vécue à fleur de peau». L'auteur reconnaît néanmoins le caractère révolutionnaire de la peinture impressionniste «sous son rapport avec l'histoire du langage plastique».

Pouvons-nous réduire à si peu la contribution impressionniste? Ne pouvons-nous offrir aucune chance à ce «stupide XIX^e siècle»? Ce n'est pas facile de répondre à ces questions. Il me semble pourtant entrevoir une solution, qui vient nuancer les aspérités polémiques du discours de Pleșu

pour identifier la nouveauté impressionniste pas simplement (et pas au premier plan) à une problématique de langage plastique, mais à l'une de *liberté de la vue*. Ce que découvre l'impressionnisme c'est que la sensation n'est pas « une donnée de la conscience », ainsi qu'on le répète trop souvent, mais « un état de conscience » et que son appel à l'art japonais est loin d'être superficiel en ce sens. L'impressionnisme est un fait qui ne relève pas de la *réline* mais de la *sensibilité*. Et, n'est-ce pas l'impressionnisme qui se constitue en tant que prélude de la seule peinture de paysage dont la chance de la philosophie ne s'est pas détournée, celle-là même de Cézanne ?

Quelle que soit la vraie solution, le mérite des pages de Pleșu est de n'avoir laissé personne indifférent. Sa parole incite à la pensée et au dialogue. Cette performance si rare dans la littérature artistique est doublée d'une autre, non moins importante. Andrei Pleșu vient d'écrire un livre avec une grande densité de faits et d'idées, en une langue et avec une maîtrise du métier littéraire exemplaires. C'est une démonstration bénéfique du fait que le talent, l'érudition et la pensée, loin de s'exclure, peuvent concourir à de solides réalisations.

Victor Ieronim Stoichiță

La *REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART* publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité. La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes :

Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne ; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2000 signes.

Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.) limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiés sur une feuille séparée.

Les auteurs ont droit à 30 tirés à part gratuits.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs.

Les manuscrits pour la *REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART* seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante : 196, Calea Victoriei, 71104 Bucarest, Roumanie.

Lei 40